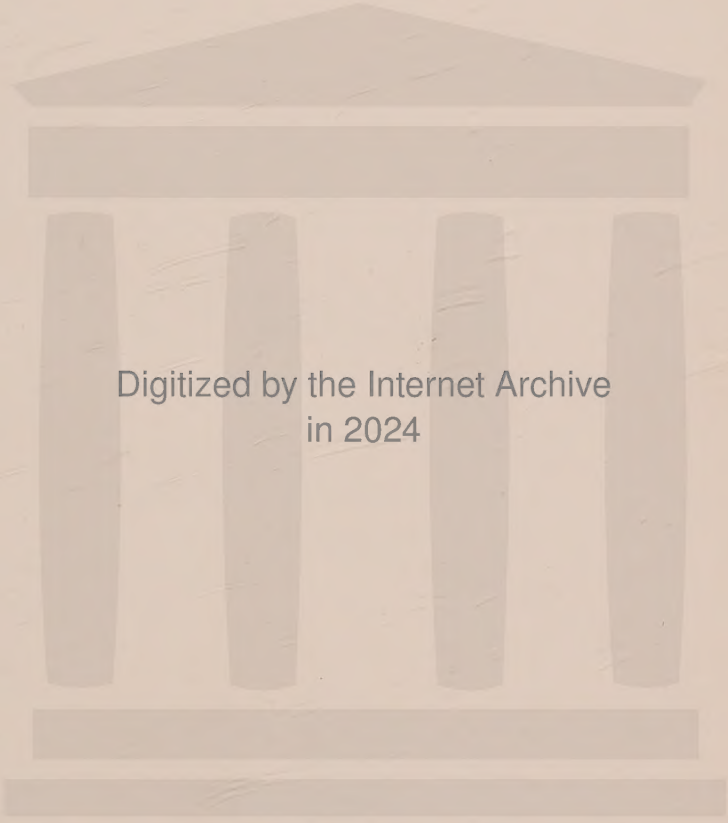
32754064740990

PURDUE
LIBRARIES

PURDUE
LIBRARIES
PURDUE
LIBRARIES
PURDUE
LIBRARIES


Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/latragdiereligie0000lebg

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE DE LA RENAISSANCE

RAYMOND LEBÈGUE
Ancien élève de la Sorbonne et de l'École des Hautes-Études
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Rennes

LA TRAGÉDIE RELIGIEUSE EN FRANCE

LES DÉBUTS
(1514-1573)

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5 & 7, QUAI MALAQUAIS

1929

ARNIER-ARNOUL
ECTACLES • HISTOIRE
RUE DE SEINE • PARIS

Libraries
of
Purdue University

Class Book

LA
TRAGÉDIE RELIGIEUSE
EN FRANCE

(1514-1573)

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE DE LA RENAISSANCE.

publiée sous la direction de M. Pierre de Nolhac, de l'Académie française.

1re série, petit in-8.

T. I. H. Cochin. **La Chronologie du Canzoniere de Pétrarque**, 1898. 12 fr.

T. II-III. L. Thuasne. **R. Gaguini Epistolae et orationes**, texte publié sur les éditions originales de 1498. 1904 ..... 75 fr.

T. IV. H. Cochin. **Le frère de Pétrarque et le livre du repos des religieux**, 1904 ..... 18 fr.

T. V. L. Thuasne. **Études sur Rabelais** (sources monastiques du roman de Rabelais. — Rabelais et Erasme. — Rabelais et Folengo. — Rabelais et Colonna. — Mélanges). 1904 ..... 30 fr.

T. VI. L. M. Capelli, édit. **Pétrarque. Le traité « De sui ipsius et multorum ignorantia »**, 1906 ..... 18 fr.

T. VII. J. de Zangronitz. **Montaigne, Amyot et Saliat**, étude sur les sources des Essais de Montaigne. 1906 ..... 18 fr.

T. VIII. R. Sturel. **Amyot traducteur des Vies parallèles de Plutarque**, 1909. Avec 4 fac-similés ..... 36 fr.

T. IX. P. Villey. **Les sources italiennes de la « Deffense et illustration de la langue françoise »** de Joachim du Bellay. 1908 ..... 15 fr.

T. X. Mario Schiff. **La fille d'alliance de Montaigne, Marie de Gournay**, 1910. Avec un portrait ..... 15 fr.

T. XI. H. Longnon. **Essai sur P. de Ronsard**. Avec un portrait. 1911. 30 fr.
2e série, gr. in-8 raisin.

T. XII. Henri Hauvette. **Études sur la Divine Comédie**, 1922 .... 12 fr.

2e série, in-8.

T. I-II. P. de Nolhac. **Pétrarque et l'humanisme.** Nouvelle édition revue et considérablement augmentée, avec un portrait inédit de Pétrarque et des fac-similés de ses manuscrits, 2 vol. et planches. 1907 ..... Épuisé.

T. III. P. Courteault. **Geoffroy de Malvyn**, magistrat et humaniste bordelais (1545-1617). Étude biographique et littéraire, suivie de harangues, poésies et lettres inédites. 1907 ..... 22 fr. 50

T. IV. H. Guy. **Histoire de la poésie française au XVIe siècle.** T. I. L'École des rhétoriqueurs. 1910 ..... 54 fr.

T. V. L. Zanta. **La renaissance du stoïcisme au XVIe siècle.** 1914. 24 fr.

T. VI. H. Busson. **Charles d'Espinay, évêque de Dol, et son œuvre poétique** (1531? — 1595). 1923 ..... 15 fr.

T. VII. H. Franchet. **Le Poète et son œuvre**, d'après Ronsard. 1923. 36 fr.

T. VIII. H. Franchet. **Le Philosophe Parfaict et le Temple de vertu.** 1923 ..... 12 fr.

T. IX. P. de Nolhac. **Un poète rhénan, ami de la Pléiade : Paul Melissus**, 1923 ..... 12 fr.

T. X. Maurice Mignon **Études sur le théâtre français et italien de la Renaissance.** 1923 ..... 12 fr.

T. XI. Pierre Villey. **Les grands écrivains du XVIe siècle.** Évolution des œuvres et invention des formes littéraires. Tome I. **Marot et Rabelais.** 1923 25 fr.

T. XII. H. Guy. **Histoire de la poésie française au XVIe siècle.** T. II. Clément Marot et son école. 1926 ..... 54 fr.

T. XIII. L. Raffin. **Saint-Julien de Balleure, historien bourguignon.** 1926 ..... 30 fr.

T. XIV et XV. Marcel Raymond. **L'Influence de Ronsard sur la poésie française.** (1550-1585). 2 vol. ..... 75 fr.

T. XVI. Henri Hauvette. **L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIe siècle.** ..... 60 fr.

Jean de la Taille.
(*La Famine*, 1573)

BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE
DE
LA RENAISSANCE

NOUVELLE SÉRIE
TOME XVII

RAYMOND LEBÈGUE
Ancien élève de la Sorbonne et de l'École des Hautes-Études
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Rennes

LA TRAGÉDIE RELIGIEUSE EN FRANCE

LES DÉBUTS

(1514-1573)

Seneca tragœdorum coriphæus.
JEAN ROZE, *Épître à son père* (1558).

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5 & 7, QUAI MALAQUAIS

1929

DU MÊME AUTEUR :

La publication des lettres de Malherbe (Extrait de la *Revue d'Histoire Littéraire*, 1922-1923).

Etude bibliographique sur « Armance » (Collection « Les Bibliographies Nouvelles », Paris, H. Leclerc et L. Giraud-Badin, 1923).

STENDHAL, *Armance*, édition critique (*Œuvres complètes de Stendhal*, Paris, Champion, 1925).

Le mystère des Actes des Apôtres, contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVI^e^ siècle (Paris, Champion, 1929).

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

Copyright 1929 by Raymond Lebègue.

A LA MÉMOIRE DE MON PREMIER MAITRE

FRANCIS LEBÈGUE

ÉDITEUR D'ART

NOGENT-SUR-MARNE
1886

BATAILLE DE L'AISNE
1914

INTRODUCTION

En France la tragédie religieuse n'a vécu d'une vie active que pendant deux siècles; mais ce genre littéraire comprend deux chefs-d'œuvre : *Polyeucte* et *Athalie*, et plusieurs autres pièces fort estimables : *Jephthes*, *Abraham sacrifiant*, *Saül furieux*, *les Juives*, *le martyre de Saint Genest*, etc... En plus de ces tragédies que l'on connaît au moins de nom, des centaines d'autres, qui ont sombré dans l'oubli, attestent la vitalité de ce genre entre 1550 et 1700. Il serait intéressant d'écrire son histoire et de replacer *Polyeucte* et *Athalie* parmi les tragédies religieuses de leur temps et à la suite des tentatives des Garnier et des Montchrestien; aussi un maître éminent m'avait-il encouragé à conduire mon enquête depuis les origines de la tragédie religieuse en France jusqu'à son dépérissement.

Loin de remplir ce vaste programme, le livre que je publie aujourd'hui, n'atteint pas la limite du XVI^e^ siècle. Il commence à l'année 1514, date de la publication des tragédies de Stoa, et s'arrête aux pièces de La Taille, qui ont paru en 1572-1573. J'ai choisi cette dernière date, parce que *Saül* et les *Gabéonites* sont les premiers exemples de bonnes tragédies classiques, écrites en français sur des sujets religieux : plus tard Garnier et Montchrestien pourront améliorer ce genre, ils n'en changeront pas les traits caractéristiques. Entre ces deux dates extrêmes mon ouvrage embrasse les tragédies religieuses néo-latines qui ont été imprimées en France, et celles qui ont été écrites en français par les Français et par les habitants des pays voisins; je laisse donc de côté quelques ouvrages dramatiques qui furent écrits en langue d'oc et en breton.

J'ai limité mon travail aux origines de la tragédie religieuse, parce qu'elles sont très complexes et peu connues. Depuis un demi-siècle aucun ouvrage d'ensemble n'a remplacé la thèse d'Emile Faguet sur la *Tragédie française au XVI^e^ siècle* (1550-1600); ce livre, que l'on a parfois blâmé avec excès, contient

des jugements excellents et des remarques intéressantes sur le théâtre et sur la versification; on peut lire encore avec fruit les chapitres sur La Taille, Garnier et Montchrestien. Mais il ne faut pas y chercher une *histoire* de notre tragédie: car non seulement l'auteur a accordé toute confiance aux racontars de Mouhy, mais il s'est peu soucié des essais souvent médiocres qui ont précédé et accompagné les œuvres de Jodelle et de La Taille, il les a lus rapidement, et il les a mentionnés pêle-mêle.

A ses débuts la tragédie religieuse se présente sous des formes variées, dont certaines ont disparu plus ou moins tôt. Comme les autres genres dramatiques introduits en France au XVI^e^ siècle, elle a subi des influences nombreuses : elle a poussé sur le terroir de l'Humanisme, mais le Protestantisme a nourri quelques-unes de ses principales racines, et elle a des attaches avec le théâtre latin des pays germaniques, avec la comédie païenne, et même avec notre ancien théâtre national.

Je me suis efforcé de recueillir toutes les formes de la tragédie religieuse, de retracer leur évolution, et de découvrir les influences qui ont présidé à leur développement. Mon travail comprend essentiellement trois parties, dans lesquelles je suis à peu près l'ordre chronologique : d'abord la survivance des mystères, des miracles et des moralités pendant le XVI^e^ siècle, puis les tragédies religieuses en latin, et enfin les tragédies bibliques écrites en français par les protestants. Il a peut-être existé avant 1573 des tragédies religieuses écrites en français par des catholiques, mais à ma connaissance il n'en subsiste aucune. La quatrième et dernière partie est consacrée à une étude d'ensemble. Voici quelques indications sur la méthode que j'ai suivie.

*
* *

Le déclin de l'ancien théâtre religieux. — Pour plusieurs raisons il convient de faire connaître l'état de notre ancien théâtre religieux pendant le XVI^e^ siècle. Il faut d'abord dégager les traits caractéristiques des mystères dont l'apparition a précédé celle des premières tragédies; ainsi l'on pourra établir une distinction nette entre le véritable mystère et la véritable tragédie, et déterminer ce que certaines pièces hybrides, inti-

tulées *tragédies*, doivent à l'un et l'autre genres. On constatera aussi quelques traits communs au mystère et à la tragédie. L'on passera en revue les mystères postérieurs, afin de voir si, dans la forme et le fond, ils subissent l'influence des nouvelles doctrines littéraires. Enfin il faut rechercher les causes du déclin des mystères; ainsi l'on pourra mieux savoir comment et pourquoi la tragédie — religieuse ou profane — s'est implantée à côté d'eux ou à leur place. Le miracle et la moralité feront l'objet d'un examen plus bref.

Les mystères de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance n'ont jamais été étudiés à fond. Depuis 1880 les savants n'ont à leur disposition que le livre fondamental de Petit de Julleville; car l'ouvrage de Mortensen est plus sommaire, et la partie de l'œuvre colossale de Creizenach qui concerne les mystères français, contient peu de choses nouvelles[1]. Stengel a fait composer par ses élèves d'innombrables « dissertations » sur tel ou tel mystère; de ces travaux qui ne sont pas sans utilité, mais d'où toute étude littéraire est bannie, aucun ouvrage d'ensemble n'est sorti. Petit de Julleville a accordé peu de place aux mystères postérieurs à la *Passion* de Gréban, et il n'a pas tenté de les classer chronologiquement, ce qui est d'ailleurs fort difficile; il n'a pas étudié l'évolution finale du genre; ses remarques sont judicieuses, mais insuffisantes.

Aussi, tout en me servant des excellents travaux partiels du regretté Henri Chatelain et de MM. Jeanroy, Roy, Cohen, etc..., j'ai jugé indispensable de recourir aux textes. J'ai donc lu tous les mystères manuscrits ou imprimés qui sont conservés à Paris et à Chantilly. A vrai dire la lecture de leurs centaines de milliers de vers ne suffirait pas, si l'on voulait leur consacrer un ouvrage approfondi; car, à la longue, ces tirades insipides, ces plaisanteries stéréotypées, ces monotones plagiats relâchent l'attention, et on risque de lire machinalement, et de ne pas remarquer un joli vers, un trait psychologique, un habile procédé de composition. Mais pour le sujet qui est traité ici, je crois avoir suffisamment glané au cours de mes lectures.

Si l'on a conservé assez de mystères pour se faire une idée exacte de leur évolution entre 1450 et 1500, nous sommes moins bien partagés pour les années suivantes. On possède seulement

1. Dans la 2e édition du tome I, Creizenach a reconnu l'étendue de ses emprunts au livre de Petit de Julleville.

une dizaine de ceux qui furent écrits entre 1500 et 1548. Et, après l'arrêt de 1548, on continua d'en composer ou d'en reviser, mais ceux-là ont presque tous disparu : les archives qui ont été dépouillées, révèlent de nombreuses représentations; et combien resteront ignorées, tant que l'on n'aura pas minutieusement dépouillé les archives municipales, religieuses et privées des villes et même des villages[1]! D'ailleurs ces textes sont décevants : ils se limitent le plus souvent à deux lignes, quelquefois ils nous apprennent le prix des places, la largeur de la scène ou la durée de la représentation; mais l'essentiel y manque. Par exemple, nous savons qu'au Puy, en 1600, un prieur a fait jouer l'*Histoire du petit Joseph;* par le nombre des acteurs et la durée de la représentation son œuvre ressemble aux mystères; mais nous ignorons si elle était conforme à ceux du début du XVI^e^ siècle. Contenait-elle des parties comiques ou licencieuses? Ou des tirades pompeuses imitées de Robert Garnier? Nous ne le saurons jamais, à moins qu'on ne découvre dans quelque grenier le manuscrit de l'ouvrage. Aussi est-il très difficile de suivre l'évolution des mystères à travers ce siècle; en cette matière je me suis contenté d'établir quelques jalons et d'indiquer des recherches à poursuivre et des problèmes à résoudre.

*
* *

Les tragédies religieuses en latin. — Bien que des maîtres tels que MM. de Nolhac et Laumonier aient montré l'importance de notre littérature latine du XVI^e^ siècle, elle est encore trop peu étudiée. En particulier, notre théâtre latin est presque inconnu. Quand on lit les histoires de la littérature française, on croit que dans notre pays le créateur de la tragédie fut Jodelle : « enfin Jodelle vint... » C'est une erreur; en réalité, si les efforts de Jodelle, de La Péruse et d'autres se sont manifestés et ont réussi, ç'a été grâce aux précurseurs : les traducteurs et commentateurs des tragédies anciennes, et surtout les auteurs modernes de tragédies latines. Malheureusement la plupart de ces dernières ont disparu.

Les pièces latines datées que j'étudie, sont comprises entre les années 1514 et 1556. Après 1556 le théâtre néo-latin continue à

1. Les habitants de deux hameaux voisins de Briançon ont joué au début du XVI^e^ siècle des mystères provençaux assez importants.

fleurir dans les collèges, et bientôt les Jésuites multiplieront les tragédies en latin. Mais leurs œuvres n'ont aucun intérêt, elles n'ont jamais été bien estimées; à part *Jephthes*, le théâtre néo-latin cesse vers 1560 d'exercer son influence sur la tragédie française. J'ai donc arrêté mon étude à Roillet dont les œuvres, publiées en 1556, seront imitées, peu après, dans une pièce française de Rivaudeau.

Pour montrer les progrès faits par les auteurs de tragédies latines, je commence par analyser deux pièces, dont chacune est unique dans son genre, et qui ne doivent rien au théâtre païen. Puis je passe en revue les productions de quatre professeurs : Stoa, Barthélémy, Buchanan et Roillet. La pièce de Barthélémy est, en France, au XVI^e^ siècle, le seul spécimen de tragi-comédie religieuse en langue latine que l'on ait conservé; mais je la rapproche de pièces étrangères de la même époque, qui sont aussi à la fois comiques et religieuses, et dont certaines ont eu dans notre pays un vif succès.

Les tragédies bibliques écrites en français par les protestants. — Les réformés français ont commencé de bonne heure à composer des moralités religieuses et des farces antipapistes; mais leur première tragédie en langue française a été écrite seulement en 1550 : c'est l'*Abraham sacrifiant* de Bèze. A partir de cette époque, deux tendances différentes s'affirment chez les auteurs calvinistes de tragédies religieuses : les protestants militants réagissent contre les théories littéraires de la Pléiade, et tendent vers un art simple et accessible à tout le monde; les autres font des œuvres plus littéraires et se règlent sur l'exemple des Anciens. Parmi les premiers on peut ranger Coignac (1551), La Croix (1561), Philone (1566), et aussi Des Masures (1563); après leurs pièces irrégulières nous examinerons les tragédies classiques de Rivaudeau (1566) et de La Taille.

Nos tragédies religieuses du XVI^e^ siècle présentent un intérêt qui manque aux tragédies païennes de la même époque. En effet, en traitant des sujets religieux, leurs auteurs ont imité les procédés, les situations, les tirades, le style des poètes anciens. Par suite, en elles se sont réunies, dans des proportions très variables, deux formes de pensée difficilement conciliables : d'une part, l'Humanisme, c'est-à-dire le paganisme littéraire,

l'imitation de l'antiquité pour le fond comme pour la forme, et, d'autre part, le Christianisme. Aussi avons-nous à répondre, pour chacun de nos dramaturges, à deux questions d'importance capitale : quelle était sa culture littéraire? quelle était sa religion?

Tous ont cultivé les lettres anciennes, mais beaucoup n'ont lu et imité que la littérature latine. Quelques-uns emploient un latin mêlé et peu correct, d'autres possèdent à fond le vocabulaire et les tours de Sénèque et de Virgile. Les uns appliquent les préceptes de Donat et d'Horace, d'autres ont pratiqué la *Poétique* d'Aristote. Bref, il y a des degrés différents dans leur humanisme.

Leurs sentiments religieux ne sont pas moins variés. Très souvent on répartit les Français de cette époque en deux groupes qu'un abîme sépare : les Catholiques et les Protestants. C'est un procédé commode, surtout pour la polémique; mais dans la première moitié du XVI^e^ siècle il y eut en France des réformistes, érasmiens, fabriciens, mystiques, qui n'ont pas voulu de schisme; de plus, chacune des deux églises rivales a possédé des chapelles particulières. Barthélémy ne professe pas le catholicisme rétrograde d'un Béda, et La Taille n'est pas huguenot de la même manière que Bèze.

Comme les tragédies de nos auteurs ne suffisent pas à nous renseigner sur ces deux points, j'ai étudié leur vie, leur milieu et leurs autres ouvrages, et j'ai consigné au début de chaque chapitre le résultat de mes recherches. Parfois il m'a fallu reconstituer toute la vie de l'auteur; ainsi, comme la trilogie de Des Masures date de sa maturité, j'ai retracé sa double existence d'humaniste de la Renaissance et de calviniste militant. Au contraire, Buchanan et Bèze ont écrit leurs tragédies à un âge peu avancé, et leur existence est assez bien connue; aussi m'a-t-il suffi de préciser leur état d'esprit et les circonstances qui ont entouré l'élaboration de leur œuvre dramatique.

Je me suis appliqué à recueillir les noms de leurs amis, protecteurs et correspondants. Peut-être le lecteur trouvera-t-il superflues ces listes de noms, parfois peu connus ou tout à fait obscurs. Mais elles serviront aux savants qui s'adonnent à l'histoire locale : ils sauront les identifier tous. Et la plupart des noms pour lesquels j'ai pu faire ce travail, font mieux connaître les auteurs de tragédies religieuses : Roillet fréquente des

professeurs qui cultivent la poésie ou l'érudition et qui sont peu enclins au protestantisme; Barthélémy est en relations avec les meilleurs philologues et juristes de la région parisienne; après avoir lu leurs noms, il semble impossible que le *Christus Xylonicus* soit un mystère, et la lecture des *Momiæ* et du prologue comique du même auteur permet de deviner la nature de cette pièce singulière.

Ces recherches bio-bibliographiques m'ont coûté beaucoup de peine. En effet, d'une part, les ouvrages anciens dont j'avais besoin sont rares, dispersés, parfois introuvables, d'autre part, les bibliographes m'apportaient un concours souvent nuisible. La plupart de ceux qui, au XVIII[e] siècle, ont compilé des histoires du théâtre, se répétaient les uns les autres sans vérification; aussi ont-ils perpétué et multiplié les erreurs. Quand on remonte aux sources, l'on constate que telle édition ou représentation, citée dans les manuels les plus autorisés, ne doit son existence qu'à un lapsus de Léris ou à une invention de l'impudent Mouhy. Que de confusions récentes sur les divers Roillet! Que de dates fausses pour les tragédies de Des Masures! J'ai constaté d'innombrables erreurs.

Les bibliographes modernes décrivent très exactement les éditions, leur foliotage, les pièces liminaires, etc..., mais ils ne se préoccupent pas assez de l'état du texte : les colophons et les quaternions les intéressent plus que les variantes [1]. J'ai procédé différemment, et ma bibliographie de l'*Abraham sacrifiant* complète celle que J. de Rothschild a insérée dans son édition du *Viel Testament* et qui est d'ailleurs excellente.

*
* *

Vue d'ensemble. — Je commence par considérer ces pièces sous de nouveaux aspects. Car, même après une analyse très poussée, un sujet d'histoire littéraire n'est jamais épuisé : semblable à ces hautes montagnes dont la forme change complètement selon l'endroit où l'on se place, on peut toujours le prendre par un biais nouveau et y trouver matière à des études originales. Je n'ai pas suivi l'exemple de M. Erwin Kohler [2] qui

1. Cf. les remarques analogues de M. Vandérem (*Bulletin du bibliophile*, 1927, p. 97).

2. *Le développement du drame biblique du XVI[e] siècle en France sous l'influence du mouvement littéraire de la Renaissance* (en all.), XIV-69 p. p. in-8°, Leipzig, 1911.

a étudié dans les pièces bibliques de la Renaissance française le titre, les divisions, le chœur, la langue, le style, la versification, les représentations, le sujet, les personnages, le plan et les unités; certes, ce genre d'étude n'est pas inutile, et je renvoie les lecteurs au travail consciencieux de ce savant[1]. Mais il n'aboutit pas à des idées générales sur l'humanisme et la religion en France au XVI^e^ siècle, or ces deux sujets ont beaucoup plus d'importance à nos yeux que l'emploi du décasyllabe ou la liste des représentations.

Le XVI^e^ siècle a été une époque de grands courants littéraires internationaux, et la France a été un champ clos où la tradition nationale a lutté contre l'humanisme païen, et où l'influence du Nord s'est affrontée à celle de l'Italie. Aussi ai-je procédé à une étude d'influences. J'ai recherché ce que les auteurs de tragédies religieuses doivent à la Bible et ce qu'ils doivent à la littérature, j'ai essayé de démêler les influences qui se manifestent dans leurs œuvres, et j'ai noté celle que ces dernières ont exercée.

Pour ce but j'ai lu attentivement, en plus du théâtre ancien et de notre théâtre national, les pièces religieuses que les étrangers ont alors écrites en latin et dont l'on ignorait jusqu'à présent les nombreux rapports avec notre tragédie en langue latine et en langue française. Mais pour les pièces en langue « vulgaire » : italien, allemand, anglais, je me suis contenté de sondages. Car il m'était impossible, même à Paris, de les lire toutes. Du reste, ces sondages ne m'ont pas fourni de résultats importants : l'on a exagéré l'influence du théâtre italien sur la tragédie française, et il semble que parmi nos drames seul le *Jephthes* du cosmopolite Buchanan a été imité dans les pièces en langue étrangère.

Ensuite j'ai essayé de dessiner l'évolution de la tragédie religieuse en France pendant un demi-siècle. J'ai indiqué plus haut les raisons qui rendent difficile et incertain un travail de cette nature : des tentatives antérieures à Garnier, dont le mérite littéraire devait être faible, mais dont l'intérêt historique serait très grand, n'ont laissé aucune trace; nous n'avons pas conservé de tragédies religieuses écrites en français par des catholiques, qui soient antérieures au *Pharaon* de Chantelouve. Cependant

1. Les 31 premières pages sont consacrées à une étude historique du drame biblique. Elle n'apporte rien de nouveau, et est très sommaire; une demi-page est consacrée au drame en latin.

j'ai établi à la fin de ce livre quelques points incontestables, dont le moins curieux n'est pas l'invasion du comique plautinien et térencien dans le théâtre sérieux en latin.

*
* *

Dans la mesure où la versification le permettait, j'ai modernisé les citations de textes anciens. En effet, le sujet choisi par moi est de nature à intéresser les lettrés, les « honnêtes gens ». Or l'orthographe archaïque, et surtout celle du XVI^e siècle, a deux défauts : elle risque de rebuter par son étrangeté et sa complication [1], ou au contraire elle donne parfois au texte un faux air de naïveté [2]. En lisant les citations de tragédies dans une orthographe moderne, le non-spécialiste pourra en juger comme il ferait d'une pièce contemporaine.

Les Ecritures sont un livre si répandu qu'il était inutile d'encombrer mon livre de longues citations bibliques : les lecteurs utiliseront mes références pour revoir l'histoire d'Abraham, de David, d'Esther, etc...

J'ai recueilli les matériaux de cet ouvrage dans les bibliothèques de Paris, Chantilly, Londres, Lausanne, Genève, etc...; je tiens à remercier pour leur parfaite obligeance M. Gustave Macon, conservateur du musée Condé à Chantilly, M. Auguste Rondel, le bibliophile bien connu, et M. Jacques Pannier, conservateur de la bibliothèque protestante. Les bibliothécaires de La Haye, de Gand et de la collection des pasteurs de Neuchâtel ont bien voulu me communiquer des livres rares. J'ai trouvé à mon foyer et dans ma famille des concours dévoués. Mes anciens maîtres, M. Gustave Lanson et M. Abel Lefranc, m'ont encouragé dans ma tâche; M. Henri Chamard, qui depuis longtemps dirige mes travaux en Sorbonne, et M. Gustave Cohen m'ont donné de précieux conseils avant que je présente cet ouvrage pour l'obtention du doctorat ès lettres.

Paris, 1922 — Rennes, 1928.

1. M. Ch. Beaulieux a qualifié avec raison l'orthographe qui régnait au début du XVI^e siècle, de « cacographie pédante, hypertrophique et grossière » (*Histoire de la formation de l'orthographe française*, 1927, p. XIV).

2. Voir à ce sujet de fines réflexions de Sainte-Beuve dans son article sur Clotilde de Surville (*Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, 1843, p. 500).

LISTE DES PRINCIPALES RÉFÉRENCES

Sauf pour les moralités, il n'existe pas de bonne bibliographie des genres dramatiques que j'étudie dans ce volume. Personne ne déplore plus que moi cette lacune; car, pour connaître les livres anciens et modernes qui pouvaient m'être utiles, j'ai souvent procédé à tâtons. Une bibliographie de l'ancien théâtre religieux et des tragédies religieuses en latin et en français devrait être complète et méthodique; de plus, elle devrait séparer le bon grain de l'ivraie, distinguer les éditions savantes et les travaux sérieux des éditions bâclées, des « dissertations » superficielles et des compilations sans valeur [1]. Ainsi conçue, elle remplirait tout un volume; aussi, faute de place, j'ai dû me contenter d'indiquer les ouvrages principaux.

1. — Textes.

Ancien et Nouveau Testaments (Les six livres qui suivent celui de *Ruth*, s'appellent dans les bibles catholiques : *Rois 1, 2, 3 et 4, Paralipomènes 1 et 2*, et dans les bibles protestantes : *Samuel 1 et 2, Rois 1 et 2, Chroniques 1 et 2;* nous emploierons la terminologie des bibles catholiques. Le psaume qui porte le n° 11 dans les bibles hébraïques et protestantes est le 10e dans les bibles catholiques, et ce décalage continue jusqu'au psaume 147).

Comœdiæ ac tragœdiæ aliquot ex novo et vetere testamento desumptæ, Bâle, Brylinger, 1540 (Ce recueil comprend l'*Acolastus* de Gnapheus, le *Joseph* de Crocus, le *Samarites* de Papeus, l'*Ovis perdita* de Zovitius, la *Susanna* de Betuleius, le *Pammachius* de Naogeorgus, le *Christus Xylonicus* de Barthélémy, l'*Hecastus*, l'*Andrisca* et le *Bassarus* de Macropedius).

Dramata sacra, comœdiæ atque tragœdiæ aliquot e veteri testamento desumptæ, quibus præcipuæ ipsius historiæ ita

1. Cf. les judicieuses remarques de M. Villey, *Marot et Rabelais*, 1923, p. 404.

eleganter in scenam producuntur, ut vix quicquam in hoc argumenti genere juventuti christianæ proponi utilius possit, magna parte nunc primum in lucem editæ..., Bâle [1547], 2 volumes (Ce recueil comprend le *Protoplastus* de Ziegler, l'*Eva* de Betuleius, l'*Isaaci immolatio* de Ziegler, le *Joseph* de Crocus et celui de Diether, la *Nomothesia* et le *Samson* de Ziegler, la *Ruth* de Zovitius, l'*Heli* de Ziegler, la *Sapientia Solomonis* de Betuleius, le *Jobus* de Lorichius, l'*Hamanus* de Naogeorgus, la *Judith* et la *Susanna* de Betuleius, les traductions latines du *Beel* et du *Zorobabel* du même auteur).

Quintianus Stoa, *Theoandrothanatos*, Milan, 1508, — Lyon, 1515, — Gand, 1518, — Bâle, 1542 (éd. collective), — Bâle, 1547.

Id., *Christiana opera...*, Paris, 1514.

Nicolas Barthélémy, *Christus Xylonicus*, Paris, 1529 et 1531, — Gand, 1533 et 1535, — Bois-le-Duc, 1537, — Cologne, 1537, — Anvers, 1537 et 1539, — Bâle, 1540 (éd. collective), — Cologne, 1541 et 1546.

George Buchanan, *Jephthes*, Paris, 1554 et 1557, — Strasbourg, 1567, etc...

Id., *Baptistes*, Londres, 1577 et 1578, — Edimbourg, 1578, — Francfort, 1579, — Paris, 1579, etc...

Claude Roillet, *Varia poemata*, Paris, 1556.

Théodore de Bèze, *Abraham sacrifiant*, Genève, 1550 (Voir à l'Appendice la liste des autres éditions).

Louis des Masures, *Tragédies saintes* (?), Genève, 1563; — *Tragédies saintes*, Genève, 1566, — Anvers, 1582, — Genève, 1583, — Paris, 1587, 1595 et 1907.

André de Rivaudeau, *Œuvres*, Poitiers, 1566, — Fontenay-le-Comte, 1848, — Paris, 1859.

Jean de La Taille, *Saül le Furieux*, Paris, 1572 et 1598, — Rouen, 1601, — Paris, 1602, — Leipzig, 1908.

Id., *La famine ou les Gabéonites*, Paris, 1573, 1598 et 1602, — Rouen, 1603.

2. — Répertoires bibliographiques.

Brunet, *Manuel du libraire*, 5e édition.

Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*, fascicules I et V, Paris, 1921 (Nos 62-73 : répertoires

dramatiques; — 176-228 : histoires locales du théâtre; — 229-280 : histoires des collèges; — 2767-3000 : le théâtre).

Catalogues de la Bibliothèque Nationale (abréviation : B. Nat.) : catalogues des manuscrits latins et des manuscrits français, — catalogue des imprimés (91 volumes déjà publiés pour les lettres A-L), — catalogue photographique des imprimés (lettres M-Z et anonymes, la série poésie et théâtre est complète).

Emile Picot, *Catalogue de la bibliothèque James de Rothschild*, 1884-1920, 5 vol.

Fiches d'Emile Picot conservées au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

La Croix du Maine, *Bibliothèque française*, et Du Verdier, *Bibliothèque française*, éd. Rigoley de Juvigny, 1772, 6 vol. — Ces deux ouvrages ont paru pour la première fois en 1584.

Haag, *La France protestante*, 1846-1858, 10 vol.; — 2e éd. inachevée, 1877-1888, 6 vol. (Pour les noms dont la lettre initiale est comprise entre A et G, je renvoie à la 2e éd.).

Mistere du Viel Testament, éd. J. de Rothschild, 1878-1891, 6 vol. (Les notices bibliographiques sur les drames tirés de l'Ancien Testament sont d'Emile Picot).

De Douhet, *Dictionnaire des Mystères* (*Encyclopédie théologique* de l'abbé Migne, t. XLIII), 1854.

Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, t. II. — Bibliographie des mystères et liste de leurs représentations. Abréviation : P. de J., II.

Bolte, *Die lateinischen Dramen Frankreichs aus dem XVI Jahrhundert* (*Festschrift Johannes Vahlen*, Berlin, 1900, p. 589-614). — Bibliothèque de la Sorbonne, LPv 324, 8°.

3. — Ouvrages de critique et d'histoire.

Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1893 sq. (Je renvoie à la 1re édition).

Petit de Julleville, *Les Mystères*, Paris, 1880, t. I. Abréviation : P. de J., I.

Raymond Lebègue, *Le mystère des Actes des Apôtres, contribution à l'étude de l'humanisme et du protestantisme français au XVIe siècle*, Paris, 1929.

Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, Lille, 1914 (thèse).

Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, New-York, 1920. Abréviation : *Esquisse*. — Une réédition a paru à Paris en 1927.

Emile Faguet, *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, Paris, Fontemoing, 1912 (La première édition a paru, sous forme de thèse, en 1883).

Lanson, *Etude sur les origines de la tragédie classique en France (Revue d'histoire littéraire de la France*, X, 1903). Cet article contient une liste des représentations de pièces qui ont eu lieu dans les pays de langue française depuis 1540 jusqu'en 1630. Abréviation : *R. H. L.*, 1903.

Lanson, *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle (Ibidem*, XI, 1904). Abréviation : *R. H. L.*, 1904.

Erwin Kohler, *Entwicklung des biblischen Dramas des XVI Jahrhunderts in Frankreich unter dem Einfluss der literarischen Renaissancebewegung (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie*, LII), Leipzig, 1911.

Fritz Holl, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich (Ibidem*, XXVI), Leipzig, 1903. — Important ouvrage de 250 pages.

Histoire ecclésiastique des églises réformées au royaume de France, 1580, Anvers (Genève ?), 3 vol. — Cet ouvrage, qui a été rédigé sous la direction de Théodore de Bèze, a été réimprimé à Paris en 1883-1889 avec la même tomaison et la même pagination que celles de l'édition princeps.

4. — Périodiques.

Revue d'histoire littéraire de la France : R. H. L.

Revue du XVI^e siècle : R. XVI^e siècle.

Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français : B. S. H. P. — Une table très détaillée des 50 premiers volumes a commencé à paraître en 1928. Je donne le nom de Bibliothèque protestante à la bibliothèque de cette société.

LIVRE PREMIER

LE DÉCLIN DE L'ANCIEN THÉATRE RELIGIEUX

CHAPITRE PREMIER

Les mystères à l'aube de la Renaissance.

I. Le but : 1. Edifier les spectateurs. — 2. Divertir et amuser la foule. — 3. Plaire aux lettrés. — II. La composition. — III. Les caractères et les sentiments. — IV. Le style et la versification. — V. Traits communs au mystère et à la tragédie.

Nous allons essayer de déterminer les caractères principaux des mystères qui ont pullulé en France dans la seconde moitié du xv[e] siècle. Nous insisterons sur deux points qui n'ont pas été suffisamment étudiés : leurs traits de ressemblance avec la tragédie, et les buts que se proposaient leurs auteurs. La classification que nous appliquerons n'a pas une valeur absolue : par exemple, telle diablerie est à la fois édifiante et amusante, tel développement théologique est destiné surtout à catéchiser la foule, mais aussi à faire valoir auprès des spectateurs instruits la science du docte auteur du mystère. Néanmoins notre brève étude fournira quelques idées générales à ceux qui ne connaissent pas à fond ce genre littéraire [1].

I

Le But.

1. *Edifier les spectateurs* [2].

Même au xvi[e] siècle, les mystères semblent n'avoir pour but que l'édification des spectateurs. Nous verrons tout à l'heure que les éléments profanes y prennent une importance croissante;

1. L'histoire des Mystères a été récemment tracée par M. Gustave Cohen dans son clair et savant ouvrage sur le *Théâtre en France au Moyen-Age* (Paris, 1928, tome I).

2. On lira avec intérêt les pages éloquentes que M. Gaston Baty a écrites sur ce sujet (*Le masque et l'encensoir*, 1926, p. 230-235).

mais il serait absurde de prétendre que ce genre dramatique fut laïcisé : jamais il ne perdit complètement le caractère religieux qui, quatre cents ans plus tôt, prédominait chez son ancêtre, le drame liturgique.

Quand des « entrepreneurs » demandent aux autorités la permission de faire jouer un mystère, ils ne manquent pas de se prévaloir de leurs intentions édifiantes : ils veulent « augmenter la foi catholique », exciter « le courage à dévotion »[1]. La pièce est presque toujours[2] précédée d'un prologue; c'est très souvent un sermon versifié sur un texte biblique qui se rapporte au sujet; en outre, l'auteur y appelle sur les acteurs, les spectateurs, et lui-même la bénédiction du Ciel, il ne veut rien dire qui soit contre la foi ou contre les Ecritures, et surtout il prétend faire œuvre pie : « émouvoir les simples gens », « instruire en ferme foi », « donner au peuple édification »[3], etc... Quelquefois une messe est célébrée sur la scène avant le début du jeu[4].

Les représentations ont lieu les jours de fêtes religieuses, surtout à la Pentecôte; on célèbre le patron de la ville, ou le saint dont l'église conserve les reliques, en représentant sa vie et ses miracles. Les corporations des métiers, les confréries de la Passion, du Saint Sacrement, de l'Immaculée Conception, etc..., font de même pour leur saint protecteur, pour la Vierge ou pour Jésus. Le Vendredi Saint et le jour de Pâques, certains prédicateurs font mimer ou même jouer devant les fidèles la Passion et la Résurrection de Jésus-Christ[5].

Après la fin d'un grand malheur public, guerre, famine ou peste[6], les habitants d'une ville témoignent leur reconnaissance

1. Cf. P. de J., II, 30, 63, 78, 111, 118.

2. Au XVI^e siècle, le prologue traditionnel est moins fréquemment employé : il manque dans les drames de Du Mont, de Chevalet et de Choquet, et aussi dans le mystère antérieur de *S. Denis*, conservé à la Bibliothèque nationale (Cf. Carnahan, *The prologue in the french and provençal mystery*, New-Haven, 1905).

3. *Passion* de Jean Michel, *Résurrection* attribuée au même, *S. Vincent*, cités par Carnahan, *op. cit.*, p. 73.

4. P. de J., II, 91.

5. Par exemple à Laval en 1507 et 1521, à Montélimar en 1512, à Metz en 1514 (P. de J., II, 203-207), à Seillans en 1505 (*Bull. histor. et philol.*, 1903, p. 23). Encore en 1624 un prédicateur jésuite fait jouer dans une église de Draguignan l'*histoire d'Eugène* (article de Mireur, *Revue des sociétés savantes*, 6^e série, III, 1876).

6. A cause de la peste, les habitants de Saint-Jean-de-Maurienne émettent, encore en 1598, le vœu de jouer le mystère de *S. Sébastien*, et en 1631 leurs voisins de Sollières font celui de jouer de nouveau le *martyre de S. Etienne*, patron du village (*Congrès des soc. sav. de la Savoie*, XVI^e session, 1901, p. 101).

à Dieu, à la Vierge ou à un saint par la représentation solennelle et coûteuse d'un mystère.

En raison du but édifiant le clergé coopère à la plupart des représentations [1] : l'auteur ou le réviseur est souvent un prêtre, les ecclésiastiques figurent parmi les « entrepreneurs » [2] et parmi les acteurs [3], surtout pour les personnages célestes et les saints. Les chantres et les enfants de chœur chantent des hymnes au cours de la représentation. Les chapitres prêtent des costumes, des tapisseries, et souvent ils fournissent le local : le mystère est fréquemment représenté dans un couvent, dans le cloître, dans le cimetière, parfois même dans une église. Ils dispensent les prêtres-acteurs de l'assistance aux offices pendant la durée de leurs répétitions, et, le jour de la représentation, l'horaire des messes est modifié [4].

Le mystère emprunte son sujet à l'histoire religieuse [5]. Le plus fréquemment l'auteur met sous les yeux du public la vie et la mort de Jésus et de sa mère, et, comme les fidèles veulent en connaître tous les détails, il supplée au silence des Evangiles canoniques en utilisant, directement ou non, les évangiles apocryphes [6], les vieilles légendes orientales et les inventions des mystiques du Moyen-Age [7]. Ne croyons pas d'ailleurs que tous les « fatistes » [8] acceptaient sans discernement les récits apocryphes : si un Jean Michel les utilise sans scrupule [9] afin de satisfaire l'insatiable curiosité du public, Arnoul Gréban se réfère au théologien Nicolas de Lire, il n'accepte guère que les

1. Cf. Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Age*, 1926, p. 164, 197, 208.

2. P. de J., II, 111, 167.

3. *Ib.*, II, 51, 90, 122, 123, 203.

4. Encore en 1609, à Albiez-le-Vieux, l'évêque de Maurienne consent à remettre la Confirmation au lendemain de la représentation d'une moralité (*16e Congrès des soc. sav. de la Savoie*).

5. Petit de Julleville a fait place, dans son livre, à la *Destruction de Troie* de Jacques Milet, mais ce poème dialogué a toujours été appelé *histoire* et non *mystère*.

6. Surtout celui de *Nicodème*. Cf. Emile Roy, *Le mystère de la Passion en France*, 1904, p. 319.

7. Entre autres, les *Méditations* du pseudo-Bonaventure. Cf. Roy, *op. cit*, 243, Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, et Cohen, *Mise en scène*, p. XLII.

8. Ce nom était souvent donné aux poètes qui composaient ou revisaient les mystères.

9. Cf. Roy, p. 281-301.

légendes admises par l'auteur des *Postilles* [1], et il prétend ne « recevoir aucun apocryphe ». Mieux encore, l'auteur du mystère de l'*Incarnation et Nativité*, joué à Rouen en 1474 et publié par Le Verdier en 1884, prit soin de mettre entre des rimes chevauchantes quadruples [2] l'épisode fabuleux des sages-femmes qui doutaient de la virginité de Marie : ainsi un entrepreneur scrupuleux pouvait le supprimer sans créer de lacune [3].

De nombreux drames ont pour sujet la vie des Justes et des saints. Les uns et les autres sont proposés en modèle aux spectateurs, qui admirent leur piété et leur constance au milieu des tourments et des tentations diaboliques. Souvent le héros est représenté comme l'enjeu d'une lutte acharnée entre les puissances célestes et les démons.

Afin d'émouvoir les assistants, on leur montre tous les supplices relatés dans les Evangiles et dans le Martyrologe. Sur la scène, avec un incroyable réalisme, le Christ ou les martyrs sont bafoués, giflés, battus, torturés de mille manières. Sans doute, à la longue, ce spectacle fut malsain pour la foule dont il satisfaisait la cruauté instinctive; mais ces interminables scènes d'outrages et de supplices procèdent du même sentiment pieux que l'art religieux du XV[e] siècle, dont M. Mâle a si bien montré la puissance pathétique. Nous ignorons malheureusement l'impression produite sur le public par la passion et la mort du Sauveur, mais un mémorialiste rapporte qu'en 1485 l'acteur qui tenait à Metz le rôle d'une sainte horriblement torturée, fit « pleurer de compassion » une partie des spectateurs [4] : ces larmes réhabilitent un peu les épisodes que les lecteurs modernes jugent répugnants.

Dans le cours de la pièce, les intermèdes édifient le public : les Justes ou les Chrétiens invoquent les puissances célestes, et leurs prières sont mises en relief par un style soutenu et une métrique raffinée. En diverses occasions les anges, accompagnés

1. *Ib.*, p. 276-281.

2. Pour le chevauchement des rimes sur les répliques, voir au paragraphe IV. Dans mon livre sur les *Actes des Apôtres*, j'ai étudié les quadruples rimes chevauchantes.

3. Ce problème des apocryphes mériterait une étude particulière, car je tiens pour erronée l'opinion commune, selon laquelle les théologiens, les compilateurs de légendes et les fatistes étaient d'une crédulité absolue.

4. Dans la même ville, dix-sept ans plus tôt, une jeune fille, qui faisait le personnage de S[te] Catherine de Sienne, fit aussi pleurer plusieurs personnes, mais cette sainte n'a pas été martyrisée.

par les musiciens, chantent des hymnes et des « motets en Paradis ».

Si le début de la pièce est généralement édifiant, la fin ne l'est pas moins : le martyr est accueilli au Paradis avec une pompe magnifique, et ses persécuteurs meurent dans des transports de rage, de désespoir et de folie, et les diables les traînent jusqu'à la chaudière bouillante de l'Enfer[1]. Quelquefois le pouvoir posthume du saint se manifeste par des miracles survenus près de son tombeau. Là-dessus on chante toujours un *Te Deum*, et le mystère est terminé.

Les « fatistes » ne se contentent pas de moyens aussi simples; ils essaient de fournir au public un enseignement théologique et de lui donner une notion plus ou moins sommaire des dogmes chrétiens. Quelles histoires choisissent-ils dans l'Ancien Testament? Celle de Job, à cause des effroyables épreuves qu'il subit avec résignation, et celles qui préfigurent la destinée de Jésus : le sacrifice d'Abraham, les aventures de Joseph et d'Esther. Ils ne manquent pas d'insister sur les « concordances » entre les deux Testaments, concordances qui ont tenu une très grande place dans la théologie médiévale[2].

Le mystère de la Rédemption, qui constitue le fondement du Christianisme, a été expliqué aux spectateurs d'une façon frappante et parfois grandiose. Avant la Passion l'on représentait souvent la Création du monde, la perte du paradis terrestre, la mort d'Abel, le Déluge[3]; ainsi le public avait d'abord sous les yeux le péché originel et ses conséquences, les crimes et les malheurs des premiers hommes, et ensuite la vie et la mort de Jésus qui rachetait l'humanité et allait aux Limbes délivrer les Justes. La pièce formait un diptyque saisissant : d'un côté le péché, de l'autre la rédemption. Dans la première partie l'humanité était parfois symbolisée par un personnage collectif : l'*Humain, Humain lignage;* de temps en temps il interrompait

1. La représentation de la *Passion* a été souvent suivie de celle de la *Vengeance et destruction de Jérusalem*, où se voyait la punition des déicides. De là une expression figurée dont François Ier se sert en 1521 dans une lettre à sa mère : « Et si (les Impériaux) ont joué la Passion, nous jouerons la Vengeance », et qui se trouve aussi dans l'*Heptaméron* : « (La reine et le gentilhomme) jouèrent la Vengeance, dont la Passion avait été importable » (1re Journée, 3e Nouvelle).

2. Cf. P. de J., II, 102. et Mâle, *L'Art religieux au XIIIe siècle* et *L'art religieux à la fin du Moyen-Age*.

3. Cf. P. de J., II, 15.

l'action par ses plaintes et il appelait à grands cris la venue d'un Sauveur [1].

Les fatistes ont emprunté aux *Méditations* du pseudo-Bonaventure le thème d'une discussion entre Dieu le Père et quatre abstractions personnifiées : Justice et Vérité, Paix et Miséricorde. Celles-ci voudraient sauver l'humanité, fût-ce au prix de la mort de Jésus; celles-là répliquent qu'un innocent ne doit pas être sacrifié pour sauver des coupables. Cette discussion portait le nom de Procès de Paradis. Grében l'a longuement développée avant de mettre en scène Jésus et sa famille, et à la fin de son drame Vérité et Justice se réconcilient avec les deux autres filles de Dieu.

Les autres mystères du christianisme : la Trinité [2], l'Incarnation, etc..., tiennent bien moins de place dans nos drames religieux; mais ils sont parfois l'objet de commentaires. Grében et Jean Michel insèrent dans leurs *Passions* de nombreuses paraboles. L'on énumère les dix commandements, l'on explique les cérémonies de la messe et des sacrements [3], et dans presque toutes les pièces dont le sujet est postérieur à la Confirmation des apôtres, un saint débite le *Credo* à ses auditeurs païens ou chrétiens. Du reste, les dramaturges placent dans la bouche des apôtres et des saints de copieux sermons, par lesquels ils convertissent les païens, mais qui, en fait, sont destinés aux spectateurs [4]. En outre, les discussions entre un martyr et son juge ou l'empereur païen fournissent une nouvelle occasion d'endoctriner le public [5].

Enfin, les auteurs de mystères ont souvent donné aux spectateurs des leçons de morale. La charité chrétienne est enseignée dans une belle scène du mystère de *S. Laurent* [6]. Dans celui de

1. Cf. *R. H. L.*, 1926, p. 448.

2. Voir par exemple dans le mystère manuscrit de *Ste Barbe* la lettre d'Origène et la 3e Journée. — Dans le mystère manuscrit de la *Conception*, qui est conservé au Musée Condé, le dogme de l'immaculée conception est affirmé à la fin de la première Journée : « Notez en cette page la préservation du péché originel au regard de Notre-Dame. Qui dit le contraire, est excommunié, puisque l'église l'a déterminé ».

3. Cf. 3e Journée de la *Résurrection* du pseudo-Michel, etc...

4. Voir en particulier le *S. Genis* savamment édité par Mostert et Stengel, à Marbourg, en 1895.

5. La discussion théologique rapportée au chapitre XV des *Acta apostolorum*, est longuement développée dans le mystère des *Actes des Apôtres*.

6. Helsingfors, 1890.

S. *Quentin* le pape fait un sermon sur la pauvreté [1]; Démosthènes enseigne la morale au jeune Sébastien [2], etc... L'auteur du mystère manuscrit de Ste *Barbe* critique les mœurs des jeunes filles de son temps; ses émules blâment assez souvent, et surtout dans les diableries, les vices des grands, des gens de justice, des membres du clergé [3].

2. *Divertir et amuser la foule.*

En quittant l'église pour la place publique, le drame religieux s'est émancipé; il a cessé d'être seulement la figuration animée des mystères de la religion chrétienne. Peu à peu il est devenu un divertissement public, dirigé ou contrôlé par les autorités municipales, et auquel assistent tous les citadins. En général, les autorités laïques prennent part aux préparatifs, veillent à l'ordre et à la sécurité de la ville pendant la représentation, et ensuite elles se font rendre des comptes; elles ont en vue surtout le profit matériel que les habitants en retireront : plus le « jeu » sera beau et luxueux, plus il viendra de spectateurs étrangers [4]. Je crains bien que, plus d'une fois, les considérations financières n'aient primé les intentions édifiantes [5]!

Quant à la foule, elle est en majeure partie ignorante et grossière; nécessairement elle impose ses goûts à l'auteur, même s'il est un savant théologien. Son attention se relâcherait bientôt, si on ne lui offrait que des sermons, des hymnes, des procès de Paradis. Elle s'attache beaucoup moins aux tirades théologiques qu'aux spectacles beaux ou curieux et aux scènes comiques : aussi prennent-ils un développement extraordinaire.

On perfectionne la mise en scène, dont le réalisme, la complication et la magnificence ont rarement été surpassés depuis le XVIe siècle; on mobilise les peintres et les charpentiers, et l'on

1. Vers 2847. Henri Chatelain a publié cet ouvrage avec une préface très précieuse pour la connaissance des mystères.

2. B. Nat., ms. n. a. fr. 1051.

3. Ces attaques finirent par amuser les spectateurs au lieu de les édifier. Cf. P. de J., II, 530 et Em. Roy, *Le Jour du jugement*, 1902, p. 61.

4. Par exemple, en 1492 à La Rochelle, en 1521 à Limoges, en 1535 à Issoudun, en 1536 à Bourges, en 1547 à Valenciennes, depuis 1540 à Argentan. A Rouen en 1491 et à Grenoble en 1535 on escomptait l'arrivée de nombreux étrangers.

5. Par le but et par l'organisation financière, ces grandes représentations municipales ressemblaient un peu aux foires-expositions actuelles.

recherche les plus habiles machinistes [1]. Couronnements d'empereurs romains, cortèges chamarrés, ou fêtes somptueuses avec trompettes et cymbales s'intercalent tant bien que mal dans le sujet religieux du mystère. On exhibe des animaux rares, généralement « feints » : dromadaires, lions, dragons [2], etc... Les événements surnaturels excitent la curiosité du public peut-être plus encore qu'ils ne développent sa piété. C'est un va-et-vient entre le Paradis et la terre : Jésus, sa mère, les âmes des martyrs montent au Ciel, et les puissances célestes descendent sur des nuées. Les prodiges accomplis sur terre sont plus variés et plus inattendus : l'auteur des *Actes des Apôtres* nous plonge en pleine fantasmagorie, ses héros domptent sans cesse des monstres fabuleux.

Les prodiges diaboliques et magiques n'ont pas moins de succès que les prodiges divins : les déguisements du diable et les exorcismes divertissent le public, et il manifeste une curiosité toute profane pour les tours de magie [3].

Il s'intéresse aux supplices nouveaux et extraordinaires, et il faut reconnaître que seule une curiosité malsaine et presque sadique lui fait goûter l'inimaginable torture que Néron fait subir, non pas à un chrétien, mais à sa mère [4].

L'élément comique s'est introduit de bonne heure dans le drame religieux, et depuis 1450 environ, dans presque tous les mystères, il se manifeste sous les formes les plus diverses [5]. Tantôt les épisodes amusants ont leur source dans l'histoire que l'on a transportée à la scène, tantôt on les a insérés, sous un prétexte quelconque, dans la trame de l'action. Ils constituent la partie la moins ennuyeuse des mystères, et l'on y trouve assez souvent des dialogues et des réflexions d'un ton juste et d'un tour plaisant. Mais beaucoup d'entre eux figurent dans toutes les pièces, et donnent une impression d'indigente monotonie; en outre, par sa grossièreté et sa hardiesse, l'élément comique a causé le discrédit du genre dramatique.

1. Ceux de Chauny, par exemple (cf. Cohen, *Livre de conduite du régisseur*, 1925, p. XL).
2. Cf. Cohen, *Mise en scène*, 147, et Lebègue, *Actes*, ch. III, § 5.
3. Par exemple ceux de Simon Magus dans les *Actes des Apôtres*.
4. Cf. le mystère anonyme de la *Vengeance* qu'Oldörp a comparé à son modèle (la *Vengeance* de Mercadé), et celui des *Actes des Apôtres* (*Untersuchungen über das Mystère La Vengeance*, thèse de Greifswald, 1907).
5. Voir les additions comiques dans le mystère de *S. Genis*.

1. — Le public se plaît à retrouver sur la scène, à côté des prodiges et des cérémonies, sa vie familière et quotidienne : les occupations de la famille, les repas, les soins donnés à une accouchée ou à un mourant [1], les rapports entre les parents et les enfants, la négociation et les préparatifs d'un mariage, les discussions entre un mari et sa femme [2], etc...; les recommandations de la mère à une jeune mariée le font rire [3]. Presque tous les mystères montrent des artisans dans l'exercice de leurs fonctions [4]; tous les corps de métier y sont représentés : l'aubergiste, le maçon et le charpentier, le drapier, le parfumeur, etc... Jean Michel nous fait assister à une journée de Marie-Madeleine, la coquette professionnelle. Souvent le lieu de l'action est la ville même où se joue le mystère [5]; aussi les spectateurs ont-ils le plaisir de se retrouver en pays de connaissance.

Les citadins n'ont pas souvent l'occasion de voir des bergers, ni surtout des marins; est-ce pour cette raison que les scènes de marine et les bergeries abondent dans les mystères? Peut-être. Il est facile à l'auteur de supposer que l'un de ses héros possède des troupeaux ou se promène à la campagne, et voilà l'occasion de faire paraître des bergers! Ils parlent de leurs occupations et de leurs instruments, ils chantent des airs profanes [6], ils font un repas champêtre, se disputent ou débitent des gaillardises aux bergères [7]. Quant aux matelots, ils n'ont à la bouche que *poulie*, *hauban*, *tribord*, *bâbord* [8]!

Ces scènes de la vie familière et de la vie professionnelle amusent l'auditoire; mais pour le dérider, après un sermon, rien ne vaut une dispute, une rixe, une bataille. Le public d'alors ne s'en lasse pas plus que les enfants ne se fatiguent de voir Guignol

1. Cf. catalogue Rothschild, II, p. 13.
2. Surtout dans *S. Bernard de Menthon* (Cf. *Romania*, 1927, p. 288).
3. Mystère de *S. Fiacre* à 15 personnages.
4. A ce sujet, le *Jardin de plaisance*, publié en 1500, donne des conseils curieux aux fatistes (éd. de 1910, f° 14).
5. Par exemple, Metz et Langres dans les mystères de *S. Clément* et de *S. Didier*. M. Tinius a consacré au premier d'entre eux une thèse de Greifswald (1909). Dans le *S. Denis* de la Bibliothèque nationale, on nomme la place Maubert, etc... (thèse d'Erler, Marbourg, 1896, p. 79).
6. Ils ne sont pas seuls à pratiquer la musique profane : Néron chante l'air en vogue de l' « ami Baudichon », etc... Cf. P. de J., II, 433, 449, 457; — Cohen, *Livre de conduite*, p. XCVIII.
7. Cf. P. de J., II, 428, 433, 437, et Wilmotte, *Etudes critiques sur la tradition littéraire*, 1909, p. 113.
8. Cf. *Actes des apôtres* et Cohen, *Mise en scène*, 101.

rosser le commissaire. Les ivrognes, les mendiants, les bourreaux, les diables s'injurient et se gourment; leur tintamarre fait contraste avec le *Veni creator*. Deux armées sont enrôlées et équipées [1]; elles se mettent en campagne, et enfin se rencontrent; après le combat les diables viennent chercher les âmes des morts. Le sac d'une ville est une attraction moins banale et plus variée [2].

2. — Les personnages les plus vénérables sont quelquefois tournés en ridicule par les fatistes. Les exemples sont, je crois, plus rares en France qu'en Allemagne, où S. Joseph est représenté comme un benêt. Mais, dans le *S. Fiacre* à 15 personnages, quand le saint n'ose pas embrasser sa jeune femme qu'il veut respecter, l'écuyer le traite d' « amoureux de trois cuites », et cette raillerie devait plaire aux spectateurs.

Certains personnages ont pour unique fonction l'amusement des spectateurs, et ils reparaissent dans chaque mystère avec les mêmes gestes et les mêmes paroles. Le messager envoyé en mission satisfait son éternelle soif en buvant une bouteille de vin. Les ennemis du christianisme enrôlent des « tyrans » [3], à la fois soudards et bourreaux, qui sont impatients de pendre et d'écarteler, et qui accablent les martyrs d'horribles plaisanteries. Avant d'être exorcisés [4], les « démoniacles » profèrent force coq-à-l'âne, scatologies et obscénités. Les malades, miraculeusement guéris, sont souvent des mendiants avides et querelleurs: parmi eux figure en bonne place l'aveugle, accompagné d'un

1. Avec des armes modernes et de l'artillerie. Il y aurait beaucoup à dire sur l'anachronisme volontaire ou involontaire des fatistes. Cf. Cohen, *Mise en scène*, 188 et 230, et le mystère de *S. Quentin*, p. XLVII.

2. Il constituait le « clou » final de la *Vengeance* anonyme, dont on connaît les vers significatifs :

Vous avez vu vierges dépuceler
Et femmes mariées violer.

Comme Oldörp l'a montré, l'auteur de ce mystère a longuement développé les épisodes de batailles et de sièges.

3. Les peintres et les sculpteurs se sont plu à représenter leurs affreuses trognes ; voir par exemple le calvaire de Saint-Thégonnec, ou au musée de Gand, le hideux *Portement de croix* de Jérôme Bosch. On peut consulter au sujet des bourreaux, le travail sommaire de Lindner, *Die Henker und ihre Gesellen*, diss. de Greifswald, 1902, 81 p.

4. Au XVIe siècle, dans la vie réelle, les scènes d'exorcisme n'étaient pas rares ; en 1563, Ronsard en décrit une (éd. Laumonier-Lemerre, V, 401). Les artistes s'amusaient à peindre l'expulsion du diable ; mais, plus tard, André del Sarto traitera ce thème avec plus de sérieux (Florence, église de l'Annunziata). En France, le succès de ces épisodes dans les représentations de mystères est attesté par le 32e *Conte du Monde aventureux*, où une entremetteuse dit à une jeune femme qui feindra d'être possédée : « Vous pouvez *jouer ce jeu* ».

boiteux, d'un paralytique, ou plus souvent encore d'un coquin de valet[1]. En voyage, le messager rencontre un paysan, un vilain; il lui demande sans succès son chemin, car notre rustre est lourdaud et répond niaisement, ou il est sourd et débite des coq-à-l'âne, ou il est goguenard et fait la bête; quelquefois son rôle est en patois[2], ou bien l'acteur l'improvise. J'arrive enfin au personnage qui est devenu le plus comique de tous : c'est le diable[3].

Nos mystères contiennent encore des « diableries édifiantes »[4], qui rappellent aux spectateurs que les démons sont acharnés à notre perte et que les méchants vont en enfer; mais l'Esprit du Mal, le Prince des Ténèbres devient peu à peu une espèce de ridicule Croquemitaine. Sans cesse Lucifer « forcène », et il excite ses suppôts avec des injures et des menaces terribles, mais ceux-ci ne réussissent pas à pervertir les chrétiens et à rapporter leurs âmes; ou s'ils parviennent à les mener en enfer, les anges les reprennent après une lutte épique, dans laquelle les diables sont rossés pour la plus grande joie du public. Après chaque échec sur terre, les diables qui rentrent en enfer sont injuriés et torturés par leur chef.

A cette époque, ils sont un des principaux attraits du drame, sinon le principal : ils portent un costume étrange[5], et leur « mansion » est aussi importante et plus compliquée que celle du Paradis[6], qui très souvent lui fait face. Ils mènent grand tapage, tirent le canon, et font sortir des flammes et de la fumée. La première scène qui se passe au Paradis, est généralement suivie d'une diablerie, pour le contraste. Souvent, afin de faire dès le début sur le public une impression vive et agréable, l'auteur

1. Cf. P. de J., I, 268 et l'article de Cohen dans la *Romania* de 1912. Le pseudo Jean Michel avoue que les disputes de l'aveugle et du valet « ne servent guère au fait », mais plutôt à « réjouir » l'auditoire et à « rafraîchir les esprits » (Cohen, *Mise en scène*, 267).

2. Le paysan patoisant paraît encore dans les comédies de Molière et même plus tard. Dans la *Chryséide et Arimand* de Mairet, un hôtelier répond à une question par des coq-à-l'âne (*R. H. L.* 1926, p. 115).

3. Cf. le travail sommaire de H. Weck, *Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs*, thèse de Marbourg, 1887, 56 p.

4. Cf. mon livre sur les *Actes des apôtres*, et la thèse d'Erler sur le *S. Denis* de la Bibliothèque nationale (Marbourg, 1896).

5. Cf. Cohen, *Mise en scène*, 95, — Rabelais, IV, ch. XIII, — Nicolas de Troyes, *Le grand parangon des nouvelles*, 1859, p. 63, etc...

6. Cf. Cohen, *Livre de conduite*, p. LVI.

place une grande diablerie, soit après le prologue, soit en tête de la pièce [1].

De nombreux témoignages attestent le succès de ces scènes infernales : elles ont doté la langue d'expressions telles que « faire le diable à quatre », « un bruit de tous les diables », « que diable » [2]. Selon Nicolas de Troyes, un galant revêtit un costume de diable et, ainsi déguisé, il terrifia son rival dans un cimetière; la 7e *Repue franche* raconte une méchante farce d'écoliers travestis en diables; un poète détenu à la Conciergerie entre 1527 et 1536 s'imagine que ses voisins ont été enchaînés « pour jouer un grand Lucifer » [3]. En prévision du retour du cardinal Du Bellay, les paysans voisins de son château avaient préparé la représentation d'un mystère; ce spectacle amusa beaucoup le futur chancelier de l'Hôpital; ce poète humaniste y remarqua surtout les scènes de supplices et les diableries : celles-ci étaient l'objet d'une mise en scène compliquée [4]. Sous Henri IV le public parisien aimait les diableries à quatre, avec bruit, fumée et vols dans l'air [5]. A Chaumont une confrérie s'arrogeait le droit de se déguiser en diables l'année du Pardon; ces acteurs allaient pendant trois mois annoncer aux environs la représentation du mystère de *S. Jean-Baptiste;* malgré de nombreux abus la « diablerie » de Chaumont eut encore lieu en 1663, et c'était devant la mansion de l'Enfer que les spectateurs étaient le plus nombreux [6]. L'Enfer des mystères ne disparaîtra pas : encore au XVIIe siècle on le reverra, avec quelques modifications, dans les tragédies irrégulières et dans le théâtre scolaire [7].

Tous ces personnages prennent plus ou moins de part à l'action; mais il en est un autre qui lui est généralement étranger : c'est le fou, ou le sot. Son rôle est souvent surajouté et improvisé.

1. Cf. le *S. Denis* de la Bibliothèque Nationale, le *S. Martin* de La Vigne, etc... Carnahan compte douze cas de diableries initiales (*op. cit.*, p. 97-104).

2. Cf. Cohen, *Livre de conduite*, 343.

3. Edition Guiffrey des œuvres de Marot, II, 523.

4. Lire l'épître latine de L'Hôpital à Jean Du Bellay (*Epistolæ*, livre II).

5. Cf. un prologue de Bruscambille, cité dans l'*Histoire du théâtre* des frères Parfaict, IV, 147.

6. P. de J., II, 81, — Jolibois, *La diablerie de Chaumont*, 1838, p. 125. — Je ne sais sur quoi est fondée cette affirmation de Carlier, relative au Valois : « Les diableries se jouaient chez les particuliers et dans les hôtels, toujours avec grande affluence » (*Histoire du Valois*, 1764, II, p. 590).

7. Et même dans le théâtre de Molière (Cohen, *Mise en scène*, 99). Cf. une gravure publiée par Picot, *Recueil des Sotties*, 1902, I, p. XIV.

Comme le démoniacle, il débite des coq-à-l'âne, des mots scatologiques et des obscénités; en outre, il prend à partie les spectateurs et fait une satire hardie des personnes et des états [1]. Dans beaucoup de mystères il interrompt l'action de temps en temps: dans *S. Didier* et dans le *S. Sébastien* publié par Rabut ses lazzis suivent immédiatement le prologue, et dans le *S. Christophe* de Chevalet ils en tiennent lieu.

3. — Dans le style, l'effet comique est produit par des locutions populaires, des jurons [2], des réponses monosyllabiques, des équivoques obscènes, par le baragouin des paysans ou des soudards étrangers.

4. — Malgré ces multiples procédés comiques, le public reviendrait peut-être fort édifié, si le spectacle se terminait par la récompense des bons, la punition des méchants, et le *Te Deum* obligatoire. Mais il arrive très souvent que le mystère soit suivi d'une farce, grossière et licencieuse [3], afin de rendre « moins fade le spectacle » [4]. Comme l'écrivait le protestant Barran en 1554, on « n'estimait rien le tout, si la farce joyeuse n'y était ajoutée ».

Cette énumération n'est pas complète : nous avons oublié ou négligé beaucoup de scènes amusantes, mais elle fait voir le prodigieux développement de l'élément comique dans les mystères.

3. *Plaire aux lettrés.*

Si un grand nombre de mystères sont anonymes, les copies manuscrites et les anciennes éditions donnent souvent le nom de l'auteur [5]. Plusieurs fatistes ont acquis une grande réputation dans leur province, tels Chevalet, Bouchet, Choquet, ou même dans tous les pays de langue d'oïl. Dès 1452 les habitants d'Abbeville se procuraient contre espèces sonnantes un exem-

1. Cf. Picot, *Sotties*, I, p. XIII, — P. de J., I, 267 et II, 412. Dans *S. Bernard de Menthon* il se moque du saint.

2. Un aussi grave personnage que Caïphe jure par un « étron de chien » (*Vengeance* imprimée).

3. Quelquefois elle fut jouée avant le mystère, ou au milieu, pour « réveiller et faire rire les gens » (Gouvenain, *Le théâtre à Dijon*, 1888, — P. de J., II, 40 et 513).

4. P. de J., I, 271.

5. Cf. Cohen, *Mise en scène*, 180.

plaire de la *Passion* de Gréban, et sa gloire lui survécut longtemps.

Ces auteurs de pièces religieuses commirent le péché d'orgueil : ils furent sensibles à la gloire littéraire, et tout en satisfaisant les goûts grossiers du populaire, ils s'efforcèrent, comme plus tard les poètes de la Pléiade, à plaire à l'élite. Ils firent donc briller leur science du *trivium* et du *quadrivium* [1], leur connaissance de l'antiquité païenne, et leur art littéraire : la grande majorité du public ne comprenait goutte à leurs savantes tirades, mais les connaisseurs admiraient le talent du « très éloquent et scientifique docteur » [2].

Etudions d'abord le fond. Les fatistes introduisent dans leurs œuvres tout l'appareil de la scolastique [3] : raisonnements *pro* et *contra*, syllogismes, étymologies baroques, commentaires symboliques et allégoriques, etc... Ils utilisent tout l'arsenal de la procédure, et citent abondamment le Digeste et le droit canon dans d'interminables procès jugés par Dieu [4].

La philosophie est beaucoup moins envahissante que la logique et le droit. On peut cependant citer une curieuse discussion entre un épicurien et un péripatéticien sur le souverain bien [5]; longtemps avant Condillac, l'auteur du mystère manuscrit de S^te^ *Barbe* a comparé l'intelligence de l'enfant à une table rase. Le maître d'école Cathon enseigne au jeune Quentin la psychologie, et Flamang montre l'utilité de l'histoire en citant Cicéron et Isidore de Séville. Les deux mystères de la *Vengeance* développent longuement un thème cher à Sénèque et à ses imitateurs du XVI^e^ siècle : la discussion politique sur la clémence et la rigueur [6]. Un thème encore plus connu, celui du bonheur de la vie champêtre, se retrouve dans les « bergeries » de nos mystères.

Les sciences naturelles ont aussi leur part : le même Cathon fait une leçon sur la zoologie. Dans les *Actes des Apôtres*

1. Grammaire, rhétorique, dialectique, — arithmétique, géométrie, astronomie et musique.

2. Jean Michel est ainsi qualifié en tête de sa *Passion*, et la seconde épithète est accolée au nom de Flamang dans le titre du mystère de *S. Didier*.

3. Cf. surtout la *Passion* de Gréban, l'*Institution de l'ordre des Frères prêcheurs*, et tout le mystère manuscrit de S^te^ *Barbe*.

4. Voir, par exemple, le procès de Bélial dans les *Actes des Apôtres*. Dans le *S. Didier*, p. 16, Flamang étale sa science du droit canon.

5. *S. Denis* de la Bibliothèque nationale et *Actes des Apôtres*.

6. Edition de 1539, f° 72 sq. Cf. aussi le *S. Christophe* de Chevalet.

Candace donne à ses suivantes des notions d'astronomie, et plusieurs fois l'on a savamment commenté l'éclipse contemporaine de la mort du Christ. La maladie de Vespasien sert de prétexte à une savante discussion médicale [1], etc...

Ce qui frappe encore davantage le lecteur moderne, c'est l'intérêt que les fatistes et une partie du public portaient à l'antiquité païenne. L'humanisme inspire de plus en plus les mystères de la fin du xv[e] siècle, et sans doute maint auteur de *Passion* ou de vie de saint a utilisé la célèbre *Histoire de la destruction de Troie*, écrite par Jacques Milet [2].

La mythologie est très goûtée : dans beaucoup de mystères l'on énumère les grands dieux. Deux docteurs exposent cette science à la jeune Barbe, le Judas de Jean Michel se voue à toutes les divinités infernales, et dans la *Résurrection* qui lui a été attribuée, Marie compare son fils à Orphée [3]. Flamang cite les légendes de Troie et de Jason. Les nymphes « oréades » sont mentionnées dans *S. Quentin* et dans une bergerie fort profane de la *Conception de Marie* [4], etc., etc...

Certains fatistes connaissent la littérature païenne de langue latine, et dans leur drame ils piquent çà et là des vers d'Horace ou de Virgile, en latin ou en français. Ils mettent en avant l'opinion d'Aristote, de Salluste [5]. L'auteur des *Actes des Apôtres* a développé un passage d'Ovide sur le palais du Sommeil [6]. Déjà Mercadé avait donné à des sujets de Tibère les noms de Tite-Live, Lucain, Ovide, Térence, Horace, etc...

L'histoire romaine tient encore plus de place que la mythologie et la littérature païenne : même si un saint n'a eu aucun rapport personnel avec un empereur, il suffit qu'ils soient à peu près contemporains pour que le fatiste entrelace la biographie

1. Mystère anonyme de la *Vengeance*.

2. Stengel l'a rééditée, et Meybrinck lui a consacré une étude intéressante (*Die Auffassung der Antike bei Jacques Milet*, thèse de Marbourg, 1886).

3. Ed. Vérard, f° 8.

4. Cf. P. de J., I, 238, 265 et II, 445, 481, 552, — la *Passion* de Gréban, v. 7494, — *S. Adrien*, v. 826, — le début du *Procès de Miséricorde et Justice*, — *l'Incarnation* de 1474, II, 228, — la ballade infernale du *S. Martin* de La Vigne, — le discours du roi Avenir sur les religions chaldéenne, égyptienne et grecque, etc...

5. Cf. le prologue de *S. Didier*, le mystère manuscrit de *S[te] Barbe*, de *S. Denis* de la Bibliothèque nationale, etc...

6. Cf. P. de J., I, 262, et les chapitres I et IV de mon livre sur les *Actes*.

de celui-ci avec la sienne[1]. Que demande-t-on à l'histoire romaine? Des couronnements et des sacrifices païens[2], qui étonnent et divertissent le public, des guerres, des batailles, et des crimes « sensationnels ». Parmi tous les empereurs Néron a le plus de succès : le public se repaît de ses forfaits. Quand l'on publie ces mystères, on a soin de mentionner sur le titre, après le sujet religieux, les crimes des empereurs : « la perverse vie et mauvaise fin de Néron, comment il fit mourir sa mère[3], etc... » ou « les cruautés de Domitien César » [4].

Ces épisodes sont choisis pour atteindre le second but que nous avons signalé. Mais une partie des spectateurs aime l'histoire romaine pour des raisons plus sérieuses : ils écoutent avec intérêt les résumés historiques de Flamang, les explications sur le gouvernement romain, la fondation de Rome, l'organisation de l'armée, les usages[5], etc... L'auteur essaie de reproduire aussi fidèlement que possible les cérémonies païennes[6]. Ainsi donc Morf et Creizenach ont tort d'écrire que les mystères ne furent pas touchés par le souffle de la Renaissance[7] : dès la seconde moitié du xv[e] siècle on la sent approcher. Ce qui est vrai, c'est que l'influence de Sénèque et d'Euripide sur les fatistes a été nulle ou presque nulle, et qu'aucun mystère ne nous fait pressentir la résurrection de la tragédie.

Les grands rhétoriqueurs veulent passer non seulement pour des savants, mais encore pour d'habiles écrivains et versificateurs. Aussi quand ils composent un mystère, ils en soignent certaines parties, par exemple les prières, et les tirades de Lucifer et des rois païens. Elles tranchent sur la platitude de l'ensemble. Le vocabulaire y abonde en latinismes dignes de

1. Il serait intéressant de traiter ce sujet à fond, et de déterminer les épisodes historiques que les fatistes ont arbitrairement introduits dans leurs mystères.

2. Cf. par exemple *Marie-Madeleine*, le mystère manuscrit de *S*[te] *Barbe*, le *S. Christophe* de Chevalet, le *S. Sébastien* publié par Rabut.

3. Mystère de *S. Pierre et S. Paul*, publié vers 1520.

4. *Apocalypse* de Choquet (1541).

5. Cf. Lebègue, *Actes*, chapitre IV.

6. Admirons la précision archéologique de cette rubrique de la *Vengeance* de Mercadé : « Quand un empereur avait eu victoire, le peuple allait au-devant, hommes, femmes et jeunes filles affublés de chapeaux de fleurs et chantant mélodieusement, et avaient tous instruments de mélodie, et l'empereur entrait en la cité sur un char vêtu d'or et de pourpre... » (f° 481).

7. Creizenach, III, 10, et Morf, *Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance*, 1914, p. 97.

l'écolier limousin; les mots à la rime sont tous rares, extraordinaires. Les rimes offrent la plupart des complications et des extravagances dont se parent les poèmes d'un Molinet ou d'un Cretin. De tels passages étaient aussi incompréhensibles à la foule qu'ils le sont aux lecteurs modernes; mais ils valaient au fatiste l'admiration des lettrés.

II

La composition.

Ce n'est pas, ici, le lieu d'expliquer comment le drame religieux, d'abord limité à la Nativité ou à la Résurrection, s'est progressivement développé; mais il serait facile de comparer deux mystères traitant le même sujet : le second est toujours plus copieux, le *S. Christophe* de Chevalet est dix fois plus étendu que celui du xv^e^ siècle. En prenant pour exemples les *Passions* de Gréban et de Jean Michel, les deux mystères de la *Vengeance*, ceux de *S. Denis* ou de *S. Crépin*, on pourrait montrer comment le fatiste le plus récent a amplifié l'œuvre qu'il plagiait, au moyen d'histoires apocryphes, de scènes familières, d'intermèdes comiques, d'épisodes d'histoire romaine, etc... Toutefois le drame de la *Passion* a atteint, si l'on peut dire, son point de saturation en 1507 : les *Passions* postérieures sont moins abondantes que cette masse formidable de 65.000 vers.

A la fin du xv^e^ siècle, le mystère peut comprendre une grande partie de l'Ancien Testament; mais en général il a pour sujet toute la vie d'un personnage [1], depuis le mariage de ses parents jusqu'à sa mort et aux miracles qui l'ont suivie. Cette règle de l'*unité de héros* est la seule que pratiquent les fatistes, et encore n'est-elle appliquée ni dans la *Vie de Crépin et de Crépinien*, ni dans plusieurs mystères tirés des *Acta apostolorum*, ni dans ceux où l'histoire romaine tient autant de place que l'histoire religieuse.

Il est facile de composer des mystères, du reste certains sont dus à des hommes aussi dépourvus d'intelligence que de talent.

1. On ne sépare pas la vie de Jésus de celle de sa Mère, aussi beaucoup de *Passions* commencent aux mariages d'Anne et finissent à la Descente du Saint-Esprit ou à l'Assomption.

Même si l'on s'abstient de plagier ses prédécesseurs, il suffit de délayer le modèle historique ou légendaire que l'on a sous les yeux : nous pouvons louer la fidélité de ces dramaturges, car ils n'ont modifié aucun fait, et généralement ils n'ont rien omis, pas même les épisodes insignifiants, immoraux ou obscènes [1]. Ils ne songent point à réduire l'histoire aux faits essentiels et à en tirer une action concentrée et toujours en progrès.

Quelquefois des récits nous mettent au courant de certains épisodes; mais presque tout se passe sur la scène. Par conséquent l'unité de lieu est aussi peu observée que celle de temps, et la représentation se déroule devant ou dans de nombreuses « mansions » qui forment une ligne droite ou un fragment de cercle : c'est ce qu'on appelle le décor juxtaposé ou simultané [2].

Ces drames énormes sont divisés en parties d'étendue variable : deux à six mille vers environ; on les appelle des Journées. Elles correspondent rarement à des moments différents de l'action [3] : l'auteur a simplement délimité la quantité d'épisodes qui pouvait être jouée en une journée [4]. D'ailleurs, selon les besoins de la représentation ou les goûts du public, le metteur en scène allonge ou abrège le texte : ces modifications ne gâtent pas l'ouvrage et ne sont pas remarquées du public, car l'équilibre des parties, le plan logique et précis font défaut dans les mystères [5].

Mais, quand on examine de près la texture de ces drames, on découvre que la plupart de leurs auteurs ont suivi un plan compliqué, très différent de celui des tragédies, et qui exigeait une certaine habileté. Comme dans les romans du Moyen-Age, l'action n'y est pas une, mais multiple; et, comme les romanciers de leur temps [6], les fatistes ont pratiqué l'entrecroisement des

1. Presque tout le contenu de la *Genèse* a passé dans le mystère du *Viel Testament* : l'auteur n'a omis que le péché des filles de Loth, la naissance des douze enfants de Jacob, et l'histoire d'Onan.

2. Voir surtout les livres précités de G. Cohen.

3. Toutefois, dans le mystère joué à Rouen en 1474, la première Journée concernait l'Incarnation, et la seconde la Nativité ; la 4e Journée de la *Passion* de Gréban est consacrée à la Résurrection.

4. La représentation avait lieu tantôt l'après-midi, tantôt matin et soir.

5. Cependant çà et là quelques scènes sont assez bien conduites, par exemple dans le *S. Martin* de La Vigne la conversation du saint avec le brigand.

6. Cf. F. Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, 1918, ch. II, et Pauphilet, *La Queste del saint Graal*, 1921, p. 162.

actions. C'est une des principales caractéristiques des mystères. Voici les trois principaux motifs auxquels sont dus ces entrecroisements.

On y voit quantité de personnages qui, à de certains moments, se rencontrent, mais qui, le reste du temps, vivent chacun de son côté. Le public voulait connaître tous les détails de leur existence, aussi occupaient-ils fréquemment la scène; l'action se transportait sans cesse de l'un à l'autre : les spectateurs avaient ainsi l'illusion que plusieurs actions se déroulaient simultanément [1]. Par exemple, dans une *Passion*, l'on entendait tour à tour Jésus guérissant les malades, les prêtres dans la synagogue, etc...

D'autre part, quand un personnage entreprenait un voyage de longue durée, en général l'auteur rendait sensible l'écoulement du temps en entrecroisant son action avec celle d'une autre personne [2].

Enfin, les auteurs de grands mystères observaient fidèlement la règle de la *variété*. Ils présentaient successivement à l'auditoire le sévère et le plaisant, et mettaient une diablerie après une scène de Paradis, une dispute ou une scène de métier après un sermon [3], un épisode d'histoire romaine après un épisode tiré du Martyrologe ou des Actes des Apôtres.

Quelques fatistes ont témoigné d'une remarquable virtuosité dans l'enchevêtrement de nombreuses actions parallèles ou convergentes [4], et ne méritent nullement le reproche d'incohérence que Petit de Julleville adresse aux mystères [5]. Leurs drames sont disposés en « écheveau », tandis que nos tragédies du XVII[e] siècle se composent de tranches successives, à l'intérieur desquelles l'action progresse, malgré diverses péripéties, vers le dénouement.

1. Cf. *S. Quentin*, p. VIII.
2. Cf. Cohen, *Mise en scène*, 72.
3. Cf. P. de J., I, 267.
4. Voir, par exemple, notre résumé sommaire des *Actes des apôtres* et notre analyse détaillée de la partie de ce mystère qui concerne la mort de Marie. Voici ce que deviendrait, entre les mains d'un fatiste, le 4[e] acte de *Britannicus* : 1. Narcisse envoie Trottemenu chez Locuste. — 2. Dans sa prison Britannicus invoque Apollon et Tervagant. — 3. Agrippine discute avec Burrhus. — 4. Trottemenu demande son chemin à un sourd : quiproquos, injures, coups. — 5. Agrippine s'entretient avec son fils. — 6. Trottemenu arrive auprès de Locuste, qui, aidée par un « tyran » jovial, empoisonne un esclave ; le tyran raille ses coliques. — 7. Agrippine rencontre Junie. — 8. Trottemenu arrive auprès de Narcisse, etc...
5. I, 244.

III

Les caractères et les sentiments.

La Bible et le Martyrologe donnent de rares et brèves indications sur le caractère des Justes, des apôtres et des saints. Les auteurs de drames religieux auraient dû les mettre en œuvre et les développer, en utilisant leur expérience de l'âme humaine: mais ils étaient de médiocres psychologues. Ils savaient définir les vertus cardinales et les péchés mortels, mais ils ignoraient le processus d'un sentiment et ses formes complexes. Enfin, il leur fallait abattre dans un temps restreint une besogne énorme. Aussi, dans les mystères, l'étude des caractères est-elle presque nulle.

Ils sont stéréotypés. Voici d'abord le saint : même si dans sa vie antérieure il a été, comme Christophe, un bon compagnon, un joyeux drille, une fois converti il fait preuve d'une perfection monotone, sans nuances, sans profondeur et sans vie. Puis le roi païen, qui est fier de sa toute-puissance et qui est animé, à l'égard des Chrétiens, d'une haine furibonde. Il est flanqué de conseillers, de tyrans vantards, de geôliers, de messagers, dont les traits de caractère ne varient jamais. On a loué les types professionnels, les réflexions de l'aubergiste, de la demi-mondaine [1], etc...: évidemment leurs gestes et leurs paroles sont pris sur le vif, mais les aubergistes de tous les mystères sont identiques les uns aux autres. Comme l'a dit justement Henri Chatelain, « à chaque personnage sont attribués une fonction simple, des gestes simples, un sentiment unique afférents à cette fonction. Le titre ou le métier d'un personnage indique, on sait à coup sûr quel sera son langage. Le mécanisme mental, volitif et verbal de toutes ces marionnettes est rudimentaire » [2].

Il y a de fort rares exceptions : dans le mystère anonyme de la *Vengeance* les paroles prononcées par Néron et Agrippine révèlent clairement les nuances de leur caractère. Le personnage de Marie, la Mère tendre et douloureuse, a été compris par les auteurs de *Passions*: la tâche leur était d'ailleurs facilitée par la littérature mariale, si importante à cette époque.

1. La Madeleine de Jean Michel.
2. *S. Quentin*, p. XLIV.

Les fatistes n'ont aucune idée de l'évolution des sentiments. Quand le roi Dioscorus apprend que sa fille Barbe est chrétienne, ce père affectueux devient tout d'un coup la brute la plus cruelle. L'expression des sentiments reste banale : la douleur maternelle se traduit toujours par les mêmes paroles.

Sur ce point aussi nous pouvons citer quelques heureuses exceptions : dans *S. Didier*, avant les inepties d'un fou, le laboureur, qui est privé de son ami, fait entendre des plaintes touchantes; à la fin du *Roi Avenir* Balaam et Josaphat se retrouvent, mais bientôt la mort les sépare : les sentiments qu'ils expriment sont conformes à la nature et nous émeuvent. Quand S. Bernard se dérobe au mariage, la fureur de son futur beau-père s'oppose à la sage et pieuse résignation de sa fiancée, qui refuse d'être vengée ou de se marier à un autre seigneur [1]. Sa piété épure son amour; la délicatesse de ses sentiments est chose rare dans nos mystères.

IV

Le style et la versification.

Le style [2] est généralement simple et naturel. Comme ces longues pièces étaient bâclées rapidement, le défaut capital du style est la platitude, le délayage intarissable. Les parties comiques contiennent beaucoup d'expressions populaires et triviales, mais, comme nous l'avons dit plus haut, certains morceaux de « bravoure » sont écrits dans une langue très savante.

Quelques fatistes ont su parfois se tenir à égale distance de la vulgarité et de l'emphase, et leur style net et ferme convient très bien à la situation et aux sentiments exprimés. Tout le monde connaît l'admirable fin du dialogue entre Marie et son Fils : dans ce passage Jean Michel a porté à la perfection un thème souvent traité. La plaisante discussion qu'il a imaginée entre Marthe et sa coquette sœur, est d'un ton juste. Petit de Julleville [3] et Gustave Cohen [4] ont cité aussi le dialogue entre Judas

1. Vers 2132-2271.
2. Cf. P. de J., I, 279-313, — *S. Quentin*, p. XLIX.
3. I, 299-309, et II, 408.
4. Dans son excellent ouvrage de vulgarisation : *Le théâtre en France au Moyen-Age* (1928, tome I, p. 53-68).

et Désespérance, celui de Josaphat avec le lépreux, le pauvre et le vieillard, et quelques tirades d'une bonne facture.

Le mètre[1] le plus employé est l'octosyllabe, mais l'usage du décasyllabe se développe pour les passages pompeux. On trouve aussi divers rythmes courts et, dans trois ou quatre mystères, quelques alexandrins[2]. Les morceaux à effet forment des ballades, des rondeaux, des triolets; les rhétoriqueurs ont employé les strophes les plus variées, et ils se sont plus ou moins adonnés aux jongleries de rimes dont nous avons parlé plus haut. Mais la plus grande partie de ces immenses rapsodies est pauvrement rimée, et les enjambements abondent.

Le dernier vers de chaque réplique rime presque toujours avec le premier vers de la réplique suivante; ce chevauchement des rimes sur les répliques aidait la mémoire des acteurs. C'est une des caractéristiques des mystères.

V

Traits communs au mystère et à la tragédie.

Nous avons tracé du Mystère un portrait schématique, mais le lecteur pourra désormais reconnaître ce qui, dans les premières tragédies, est dû à l'influence de ce genre archaïque[3]. Il nous paraît inutile d'établir un parallèle entre la tragédie et lui : cela a déjà été fait ailleurs[4], et du reste, en lisant les pages précédentes, l'on a facilement deviné les différences capitales qui existent entre les deux genres. Nous préférons attirer l'attention sur plusieurs traits communs au mystère et à la tragédie ancienne et moderne; nous allons les énumérer, sans chercher à savoir si les fatistes les doivent à l'imitation de la littérature païenne.

Dans leurs œuvres la morale tient une grande place; il en est de même dans les tragédies[5]. Les fatistes et les auteurs tragiques

1. Cf. H. Chatelain, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle*, 1907, — Martinon, *Les strophes*, 1912, — les dissertations de Greifswald dirigées par Stengel et relatives aux mystères français.

2. Cf. Chatelain, *op. cit.*, p. 236.

3. Ces traces seront relevées dans un paragraphe du livre IV.

4. Cf. P. de J., I, 10, — Mortensen, *Le théâtre français au Moyen-Age*, 1903, p. 166.

5. Le goût des réflexions morales se manifeste dans toute la littérature française du XVI^e siècle; voyez, par exemple, la traduction de Bandello par Belleforest (Cf. Sturel, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Paris, 1918).

prétendent donner au public un enseignement élevé; de part et d'autre, nous lisons des sentences morales[1], des tirades sur des lieux communs, des discussions sur la clémence et la rigueur, etc...

Sur les rapports du style avec le rang des personnages les fatistes et les auteurs de tragédies ont professé des opinions voisines : les monologues initiaux des rois ont la même emphase dans les deux sortes de drames. Les disciples modernes de Sénèque n'ont pas conçu le *beau langage* de la même manière que les fatistes, et ils ont évité leurs jongleries de rythmes et de vocabulaire; mais les uns et les autres ont eu l'intention de donner un langage élevé à leurs héros.

Déjà les personnages de certains mystères expliquent dans un monologue, avant d'agir, leurs intentions ou leurs hésitations; le *Viel Testament*[2] et la *Passion* de Gréban[3] contiennent des exemples remarquables de ces monologues dubitatifs qui abondent dans les tragédies de Corneille et de Racine. Ou bien, comme dans le mystère anonyme de la *Vengeance*, ils révèlent leurs sentiments à un confident.

Quelques procédés du style tragique se rencontrent dans plusieurs mystères. Les songes que nos auteurs de tragédies doivent aux Grecs, n'étaient pas une nouveauté en France, car les poèmes allégoriques des grands rhétoriqueurs regorgent de songes symboliques, et il y en a dans *S. Quentin* (v. 15835) et dans d'autres mystères. J'ai trouvé dans *S. André*, publié entre 1532 et 1547, un exemple de ces *adunata* ou « impossibilités », que les auteurs de tragédies ont eu la fâcheuse idée d'emprunter à Sénèque :

> Plutôt serait la neige noire
> Que je crusse les fantaisies...

Les fatistes pratiquent parfois le dialogue « stichomythique », dans lequel chaque réplique des deux interlocuteurs est limitée à un vers; en général, ces vers sont symétriques et s'opposent l'un à l'autre. Ce procédé, commun à toutes les tragédies régulières depuis Sophocle jusqu'à Corneille, donne toute sa force au dialogue entre Jésus et Marie que nous avons mentionné plus haut.

1. Les proverbes abondent dans les mystères.
2. Monologue de Caïn, vers 2306.
3. Monologue de Madeleine, vers 13872-931.

Enfin, bien des auteurs de mystères sont, si j'ose dire, des « préhumanistes ». Ils aiment beaucoup et connaissent un peu l'antiquité païenne : leurs connaissances en histoire romaine et en mythologie qui s'étalent indiscrètement, nous font penser d'avance aux digressions de nos tragédies religieuses sur l'histoire païenne et surtout sur la religion gréco-romaine [1].

Ainsi donc, sur tous ces points, le public des mystères était préparé à entendre les tragédies : ni leurs discussions de morale, ni les lieux communs sur la fortune incertaine et sur la clémence des princes, ni la grandiloquence de leurs rois, ni leurs songes, ni leurs stichomythies, ni leur mythologie ne furent pour lui des nouveautés.

1. Elargissant le débat, M. Chamard a montré que les Rhétoriqueurs avaient frayé la voie aux poètes de la Pléiade en révérant l'antiquité païenne et en recherchant un style artistique (*Les origines de la poésie française*, 1920, p. 148).

CHAPITRE II

Les Mystères du XVI[e] siècle

I. Les Passions. — II. Les remaniements. — III. Les Mystères nouveaux. IV. Conclusion.

Pendant la Renaissance le mystère est-il resté fidèle aux traditions que nous avons examinées au chapitre précédent? Ou bien s'est-il rapproché de l'art de Sénèque et d'Euripide, et a-t-il subi l'influence des premières tragédies? Tel est le problème que nous allons essayer de résoudre.

Faute de place, nous étudierons très sommairement les mystères du XVI[e] siècle qui ont été conservés. Peut-être quelques mystères anonymes qui sont restés en manuscrit ou qui furent publiés au XVI[e] siècle, ont-ils été écrits à cette époque; mais, plutôt que de nous livrer à des conjectures hasardeuses sur la date de leur composition, nous nous en tiendrons aux œuvres qui sont certainement postérieures au XV[e] siècle.

I

Les Passions.

Examinons d'abord les *Passions;* beaucoup ont été jouées dans toute la France, mais, à ma connaissance, l'on en a conservé seulement cinq. Les trois premières offrent une particularité : au lieu de remanier une ancienne *Passion* ou de composer une œuvre à peu près originale, leurs « auteurs » ont choisi un moyen terme : ils ont découpé dans des mystères antérieurs des morceaux qu'ils ont juxtaposés et soudés les uns aux autres.

En lisant rapidement ces trois pièces, j'ai pu constater leur conformité au *canon* qui a été établi dans le chapitre I, mais il faudrait aussi comparer, épisode par épisode et vers par vers, leur texte avec celui de leurs modèles [1]; ainsi l'on pourrait faire des remarques précises sur l'évolution des idées religieuses et du goût du public.

1. — La première en date est la *Passion* jouée à Amiens en 1500 et à Mons en 1501; sur 40.000 vers environ, 9.526 ont été conservés, et M. Cohen en a donné en 1925 une édition définitive [2]. Son « auteur » a dû mettre à contribution Gréban et Jean Michel en 1500 ou à l'extrême fin du XV[e] siècle. En m'aidant des notes de l'éditeur, j'ai pu faire les remarques suivantes [3] :

A. *But édifiant.* — Non seulement l' « auteur » a pris à Gréban la Création, la vie d'Adam et d'Eve et le Procès de Paradis, mais il a introduit sur la scène Abraham et Isaac, dont le sacrifice est une préfiguration de la Passion, et David et Isaïe, qui prophétisent la venue du Christ. Il a fait ressortir le sens religieux du drame en ajoutant le personnage symbolique d'Humain Lignage. Il a supprimé un épisode apocryphe qui devait scandaliser les gens pieux et instruits : Michel réconfortait Jésus en croix. Deux scènes choquantes ont disparu : le « flirt » de Rodigon avec Madeleine [4], et les ignobles traitements que les valets de Caïphe infligeaient au Sauveur. Enfin signalons un détail curieux : Gréban et Jean Michel faisaient jurer Herode « par madame sainte Vénus »; cette expression qui aurait charmé un Lemaire de Belges, dut paraître dangereuse ou impie, car on lit au vers 6728 : « par la déesse Vénus ».

B. *But profane.* — L'auteur a conservé les obscénités proférées par les démoniacles [5], et a allongé leurs tirades. Il invente un personnage de diable, qui porte le nom cocasse de Cocornifer [6].

1. Cf. *R. H. L.*, 1926, p. 449.
2. *Le livre de conduite du régisseur.*
3. Cf. *R. H. L.*, 1926, p. 448.
4. Voir dans le *Théâtre en France au Moyen-Age* de M. Gustave Cohen, l'amusante miniature du XV[e] siècle qui représente cet épisode profane.
5. Vers 4123.
6. Page 407.

2. — En 1547, les notabilités de Valenciennes firent une magnifique représentation de la *Passion*[1]. Le texte fut transcrit sur deux manuscrits pareils, ornés de précieuses miniatures, et qui sont conservés à la Bibliothèque nationale et dans la collection J. de Rothschild; ils sont datés de 1577. Le mystère est divisé en 25 Journées. Plusieurs « originateurs », dont un prêtre, le composèrent ou le revisèrent: il est formé de plagiats de *Conceptions* et de *Passions* antérieures dont Roy et Kœppen ont dressé la liste.

Ils ont mis à la scène toute la vie de Marie et de son Fils, mais ils ont laissé de côté l'Ancien Testament et la mort de la Vierge. L'évêque de Cambrai fit revoir le texte par des docteurs: toutefois on y lit encore bien des histoires apocryphes, entre autres le Procès de Paradis et le galant entretien de Rodigon avec Madeleine. Les fort libres bergeries qui abondent dans la *Conception* de 1507, ont été négligées par le plagiaire, et les titres courants des deux manuscrits recommandent à l'attention du lecteur les *belles paraboles* et les *belles prédications* du divin Maître. Un épisode inutile au sujet, mais qui a une grande valeur psychologique, est celui de la séduction d'Hérodias par Hérode: Schreiner le croit original.

Comme à Mons, la mise en scène était très développée, et les « feintes » qui sont brièvement décrites en tête de chaque Journée, eurent le plus vif succès.

3. — La bibliothèque de Valenciennes possède le manuscrit d'une *Passion*[2] en 20 Journées, qui a été composée d'après différents mystères entre 1541 et 1549. Le manuscrit est daté de 1549, et la pièce a dû être jouée à cette époque. Elle aussi, on l'appelle *Passion de Valenciennes*, ce qui crée une fâcheuse confusion avec le mystère précédent. D'ailleurs, ce n'est pas là

1. Cf. Hécart, *Recherches sur le théâtre de Valenciennes*, 1816, — P. de J., II, 144-156 et 422-424, — Picot, *Romania*, 1890, — Hénault, *La représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes*, 18.0, — Roy, *Le mystère de la Passion*, 311, — Catalogue Rothschild, IV, p. 367-378, — Thèses de Greifswald par Giese, Kneisel, Kraatz, Schreiner, Kruse, Mokross, Schaab, Franke et Kœppen (1905-1911), — Cohen, *Mise en scène*, passim, — Id., *Livre de conduite*, 403.

2. Cf. Hécart, — P. de J., II, 418-421, — Picot, *op. cit.*, — Roy, *Le mystère de la Passion*, 310, — les thèses allemandes déjà nommées, sauf celle de Kraatz, — la médiocre *Etude* d'O. Le Roy *sur les mystères*, 1837, p. 131-141, etc..., — *Viel Testament*, t. I, p. LXXVIII, et t. VI, p. LXVIII-LXXV, — Dupire, *Le Mystère de la Passion de Valenciennes* (*Romania*, 1922), — *R. H. L.* 1926, p. 449, — Lebègue, *Actes des Apôtres*, chapitre II.

qu'elle fut représentée, mais dans une autre ville du nord, peut-être Douai.

Aucune *Passion* n'embrasse plus d'années : elle s'étend de la Création au Déluge et du mariage d'Anne à l'Assomption de sa fille. Aussi beaucoup de scènes sont-elles plus brièvement traitées que dans les *Passions* antérieures. Les quatre dernières Journées ont été copiées dans les *Actes des Apôtres* de 1541; pour faire plus bref, le compilateur a laissé de côté certains épisodes, comiques ou non, qui étaient inutiles à l'action.

L'on y rencontre encore le Procès de Paradis et des scènes apocryphes. L'épisode de Rodigon fait défaut, mais l'histoire comique de deux faux mendiants paraît une addition originale, et Kneisel constate que le compilateur attribue aux démoniacles des tirades copieuses et ordurières.

4. — En 1572-1573, à Saint-Jean-de-Maurienne, on prépara la représentation de la *Passion*, pour accomplir un vœu formé pendant la peste de 1565[1]. On se servit de la copie qui avait appartenu à Antoine Battandier, du texte de Saint-Michel-de-Maurienne et de celui de Grenoble. La première Journée de cette *Passion* a été conservée en manuscrit; 87 personnages y parlent. Le copiste a reproduit le texte de Jean Michel, avec des changements peu importants[2], et sans doute en l'abrégeant. Le repas chez Simon, l'entrée à Jérusalem, l'arrestation de Jésus forment les principaux épisodes[3]; le personnage apocryphe de la vieille Hédroit[4] donne matière à un intermède joyeux.

5. — Outre ce fragment, Truchet possédait un autre manuscrit de la *Passion*, complet en deux Journées et daté de 1541; cette *Passion* a peut-être été jouée à Modane en 1580. Il serait intéressant de connaître le texte exact de ces mystères tardifs.

1. Sur les deux passions savoyardes on peut consulter P. de J., II, 166, — abbé Truchet, *Saint-Jean-de-Maurienne au XVI^e siècle*, 1887, p. 529-555, — F. Mugnier, *Le théâtre en Savoie*, 1887.

2. Comparez les passages cités par Mugnier et l'abbé Truchet avec les f^os 118-124 de l'édition de Jean Michel, publiée en 1541.

3. Cf. 2^e, 3^e et 4^e Journées de la *Passion* de J. Michel.

4. M. Mâle lui a consacré les pages 42-45 de son histoire de l'*Art religieux de la fin du Moyen-Age* (1908).

II

Les Remaniements.

Si l'examen sommaire des trois premières *Passions* ne nous a pas révélé les traits d'une évolution bien nette, l'étude des mystères remaniés sera plus fructueuse. Nous laisserons de côté les changements apportés à la forme : rajeunissement du vocabulaire et de l'orthographe, remplacement des néologismes incompréhensibles, ou des mots archaïques qui étaient à la rime, correction de nombreux lapsus, amélioration des vers faux [1], etc...

Avant de rejouer un ancien mystère, les directeurs de la représentation en confiaient le texte à un lettré qui était parfois un théologien; il l'accommodait aux nécessités de la représentation, aux goûts du public, aux désirs des autorités religieuses. Et la représentation était souvent suivie d'une réédition du mystère, corrigé par ce réviseur. Chaponneau à Bourges et Bouchet à Poitiers et ailleurs remplirent avec éclat cet office.

Le texte des *Conceptions*, *Passions* et *Résurrections*, éditées sous les noms de Gréban et de Michel, a peu varié depuis 1507 [2]; mais l'on a imprimé au XVI[e] siècle des remaniements très importants du *Viel Testament* et des *Actes des Apôtres*.

1. — La partie du *Viel Testament* qui concerne le sacrifice d'Abraham, fut imprimée à part vers 1520, et deux fois vers 1539; la première édition contient des additions sans intérêt [3]; mais les deux autres nous font connaître le texte qui fut joué en 1539 par les Confrères de la Passion [4], devant la Cour, à l'hôtel de Flandre, avant la *Passion* dont cet épisode est la « préfiguration ». Le texte original passe de 1.234 vers à 1.700.

Il n'y a qu'un changement d'ordre profane : la « bergerie » se dédouble et passe de 48 à 194 vers. Dans l'interpolation, les bergers d'Abraham vantent en termes poétiques le bonheur de la

1. L'éditeur parisien Calvarin mentionna ce travail de correction sur le titre de ses réimpressions de *Job* et de *Ste Barbe*.

2. Dans les éditions de la *Passion* de Michel qui ont paru après 1511, le prologue initial, long d'environ mille vers, fait défaut.

3. *Viel Testament*, VI, p. 231, 238 et 262.

4. *Ib.*, I, p. XXVIII, et III, p. II-VII, Additions, et 1-79 ; — *Modern language notes*, 1924, p. 276.

vie champêtre et décrivent galamment Zephirus et Flora : le réviseur a traité avec verve un thème tout à fait profane, qui tient une grande place dans la *Conception* de 1507.

Toutes les autres modifications ont rapport à la théologie. Dans le nouveau texte les trois protagonistes montrent plus de piété et de soumission à la volonté divine. La science théologique du réviseur s'étale dans d'ennuyeuses tirades, ornées de rimes équivoquées et annexées. Les hésitations et les lamentations d'Abraham sont remplacées par des dissertations scolastiques sur l'Actif et le Passif, sur la lutte de la Raison contre la Nature; le réviseur y met à contribution Josèphe et Origène, Isaïe et S. Jean Chrysostome. A la fin, il insère de longues actions de grâces, et il répare un oubli du fatiste, qui n'avait pas reproduit le deuxième discours de l'ange.

Remarquons sa principale suppression : il a laissé de côté le quadruple entretien de Dieu avec Justice et Miséricorde[1]: malgré celle-ci, Dieu décidait de prescrire au patriarche le sacrifice de son fils, etc...

2. — Peu avant 1538, les confrères parisiens de Notre-Dame de Liesse[2] firent une incursion dans l'Ancien Testament : ils représentèrent en deux Journées l'histoire de Joseph, et leur pièce fut imprimée sous le titre de *Moralité de la vendition de Joseph*[3], etc... Elle comprenait 6.913 vers, alors que le texte du *Viel Testament*, qu'ils avaient utilisé, en compte seulement 5.881.

Disposant d'un matériel restreint, ils ont remplacé par des chevaux le char de triomphe et les chameaux. Leur réviseur avait un peu le sens de la composition : il a supprimé, au début, la mort d'Isaac et la scène si réaliste des amours de Ruben avec Balla, parce que ces épisodes ne faisaient pas partie du sujet. Pendant 1.700 vers Jacob et ses onze fils ne prononçaient pas un mot : aussi leur a-t-il consacré un long « interlocutoire » au début de la seconde Journée[4]. Pour la même raison, il a développé, quelques pages plus loin, celui de Gerdelamor.

1. Dans le texte remanié, Miséricorde prend [illegible] quelques mots, et l'on a conservé le passage sur la préfiguration de la Passion par le sacrifice d'Isaac.

2. Nous parlerons plus loin de leur répertoire de Miracles.

3. *Ib.*, I, p. XXXI, — II, p. XLI-XLVI, 292-390, — III, p. X, XXI-XXV, 1-194.

4. *Ib.*, III, p. 46. Au début des Journées les fatistes avaient soin de faire parler successivement tous les groupes de personnages, afin de rappeler au public les diverses actions qui formaient la texture du drame.

L'original contenait trois intermèdes amusants : le marché, les préparatifs du repas du Pharaon, et la pendaison du panetier raillé par le sergent. Le réviseur n'a ajouté qu'un banquet, avec accompagnement de musique, auquel prennent part les frères de Joseph après lui avoir exprimé leur repentir.

Il a emprunté à la Moralité non seulement le nom de la pièce, mais encore un personnage abstrait, Envie, qui décrit sa puissance, excite la jalousie des frères de Joseph et leur conseille de le tuer. Ce thème littéraire a été aussi traité, en d'autres termes, par l'auteur de la Moralité des *Frères de maintenant*, qui fut imprimée vers 1550.

Le but des Confrères était de montrer la concordance entre la Passion du Christ et les souffrances de Joseph : la fin du titre l'indique, et le réviseur a gardé les paroles qu'échangent, à ce sujet, Dieu, Justice et Miséricorde. Bien plus, il a infligé à Joseph tous les mauvais traitements que Jésus a subis[1]; ce spectacle, commenté par les paroles de Dieu, devait produire une profonde impression religieuse[2].

3. — En 1536 le mystère des *Actes des Apôtres* fut joué à Bourges, après avoir été revisé par le moine Chaponneau. Deux ans plus tard, un Berrichon en publia un texte qui diffère beaucoup de celui des manuscrits. L'auteur de la plupart des changements est Chaponneau, ou bien quelqu'autre théologien enclin au protestantisme. Je les ai étudiés en détail dans mon livre sur les *Actes;* ici je me contenterai d'indiquer brièvement les tendances du réviseur.

But édifiant. — Il a à cœur de justifier le texte du mystère par de nombreux renvois à la Bible et aux livres d'histoire religieuse. S'il conserve les aventures fabuleuses des apôtres, du moins il rompt avec la théologie médiévale : il n'a cure des commentaires tropologiques, allégoriques, etc...; ses notes ne citent aucun apocryphe, aucun auteur religieux du Moyen-Age, sauf S. Thomas. Il supprime les quatre filles de Dieu : Justice, Miséricorde, Paix et Vérité. Il supprime aussi les voyages légendaires de Jésus sur terre, soit pour venir chercher sa mère,

1. II, p. 369.

2. La partie du *Viel Testament* qui renferme l'histoire de Susanne, fut imprimée à part vers 1625 ; le réviseur s'est contenté de supprimer des épisodes étrangers au sujet (cf. *ibid.*, I, p. XXXIII, et V, p. 142, 144, 167, 184, 224 et 228).

soit pour réconforter S. Pierre à Rome : chaque fois il remplace le Christ par un ange. Il biffe le procès que le diable Bélial intentait à Jésus pour la résurrection du fils de Théophilus; mais cet épisode était si populaire qu'on le réimprima sur des cartons qui furent insérés dans plusieurs exemplaires de l'édition de 1538.

Ses tendances évangéliques ou protestantes apparaissent dans le prologue, où il attire notre attention sur l'Eglise primitive, dans quelques notes marginales, et dans l'épisode de l'Assomption : au Ciel, Marie ne s'assied plus à la droite de son Fils.

Enfin, ses notes contiennent souvent des conseils moraux.

But plaisant. — Les additions du réviseur sont peu importantes : les insanités d'un démoniacle, plusieurs diableries comiques, les plaintes du paralytique Goguelu, et une ou deux autres scènes. Le public était friand de cérémonies magiques, aussi le réviseur a-t-il représenté une incantation de Simon Magus.

But savant. — Le réviseur développe considérablement la conversation de deux philosophes grecs sur le souverain bien, et leur fait traiter aussi d'autres sujets fort savants; il renvoie aux moralistes romains. Il satisfait le goût du public pour l'histoire romaine en racontant la vie de Néron et en mettant en scène la fin de sa vie; pour les lecteurs il a accompagné le texte de nombreuses notes sur l'histoire payenne, la géographie, la mythologie, l'histoire naturelle. Sa connaissance de la littérature antique est bien supérieure à celle des fatistes du xv^e siècle : il cite treize fois Pline l'Ancien, quatre fois Juvénal, etc... En lui se concilient l'humanisme et la science religieuse.

4. — En 1541 les Confrères de la Passion jouèrent à Paris le mystère des *Actes*. En même temps, le texte récité par eux fut publié chez les Angeliers : c'était celui de 1538, mais avec de nombreuses modifications. Le réviseur ne se souciait nullement de théologie : il ne pense qu'à satisfaire les goûts de la foule. Il allège et accélère l'action, en supprimant ou en abrégeant quelques-unes des diableries; il la rend plus claire en nous rappelant les fonctions ou les déplacements de certains personnages.

Et surtout il cherche à divertir et à amuser le public : il supprime la seule discussion théologique qui fût de grande étendue, et il ajoute des scènes de marine et une conversation

de mendiants. Il nous fait assister à une seconde incantation magique et au couronnement de Néron; il puise dans la vie de cet empereur des épisodes horribles ou comiques : l'affreux supplice d'Agrippine, l'incendie de Rome, et l'enfantement d'une grenouille par Néron.

5. — Le mystère de *S. Sébastien* fut joué, en 1567, à Lans-le-Villard, en Maurienne. Une copie faite en 1567 et contenant la première des deux Journées, a été publiée par Fr. Rabut en 1872. Il diffère à peine d'un manuscrit antérieur, qui est conservé à la Bibliothèque nationale [1] et qui lui a servi de modèle. Dans cette pièce médiocre l'on voit des diableries, un exorcisme, des « tyrans », des supplices; le rôle du fou, qui a été ajouté après coup, ne contient aucune hardiesse. Le censeur du duc de Savoie a donné son approbation au texte, après avoir supprimé quelques attaques des païens contre Jésus, ce « faux paillard », et leurs railleries sur l'Incarnation [2].

6. — L'éditeur parisien Bonfons publia en 1580 la *Tragédie... du meurtre commis par Caïn;* cette pièce anonyme est l'œuvre du curé normand Thomas Lecoq, qui serait mort cette année-là. Les meilleures scènes paraissent originales, mais tout le reste n'est qu'une imitation, souvent textuelle, de la partie correspondante du *Viel Testament*. Les passages imités du mystère confirment nos précédentes observations : Lecoq laisse à son modèle les discussions en Paradis entre Dieu, Justice et Miséricorde; et même, comme Bèze l'avait fait dans l'*Abraham sacrifiant*, il remplace l'intervention de Dieu par celle d'un ange [3].

1. Fr. 12539. — Cf. Quedenfeldt, *Die Mysterien des heiligen Sebastian*, thèse de Marbourg, 1895, — P. de J., II, 558.

2. P. 375, 382, 422, 428, 435.

3. L'exemplaire unique a été reproduit en 1878 par Pr. Blanchemain pour les Bibliophiles Normands. Cf. La Croix du Maine et Du Verdier, II, 433 et V, 551, — Sépet, *Le drame chrétien au Moyen-Age*, p. 283, — *Viel Testament*, I, p. LXVII, — Darmesteter et Hatzfeld, *Le XVI^e siècle en France*, p. 134, et *Morceaux choisis*, p. 320-327. H. Chardon a publié une lettre de Lecoq, datée de 1564 (*R. Garnier*, 1905).

III

Les mystères nouveaux.

Depuis cinquante ans l'on a découvert et publié plusieurs mystères qui s'ajoutent à ceux que Petit de Julleville a analysés. Nous allons passer en revue les uns et les autres en tâchant de suivre l'ordre chronologique, mais pour beaucoup d'entre eux nous ignorons la date exacte de la composition.

1. *Les Trois Doms.* — Composé en 1508-1509 par le chanoine Pra, aidé de Chevalet, ce mystère fut joué en 1509 à Romans pour remercier de la fin de la sécheresse et de la peste les trois saints protecteurs de la ville. Ulysse Chevalier l'a publié avec soin en 1887. Peu avant la représentation, Chevalet développa les lamentations emphatiques, et les épisodes comiques : diableries, lazzis des « tyrans », et argot des mendiants. Les supplices, les intermèdes comiques et surtout l'histoire romaine tiennent une grande place dans cette œuvre banale.

2. *S. Christophe.* — Ce mystère fut joué à Grenoble en 1527 et imprimé en 1531 [1]. Comme les habitants de cette ville invitèrent Pra en 1515 à diriger l'exécution d'un mystère, je pense qu'à cette date Chevalet, fatiste célèbre dans tout le Sud-Est de la France, était déjà mort: en tout cas il n'existait plus en 1527. Il a amplifié l'histoire du saint en y mêlant une guerre de l'empereur Dioclétien et toutes sortes d'épisodes amusants. Si, avant de mourir, le saint et les anciennes filles de joie prononcent de graves et belles paroles [2], dans tout le reste du mystère les scènes comiques l'emportent de beaucoup sur l'élément édifiant. Elles sont très variées et prouvent un réel talent; mais certaines dépassent en obscénité tout ce que les auteurs de mystères ont jamais osé écrire.

1. Exemplaires à la B. Nat., au musée Condé, à la collection Dutuit, au musée Dobrée de Nantes, et à la Colombine de Séville ; le dernier fut acheté en 1535 à Montpellier pour 20 deniers. Voir l'analyse des frères Parfaict dans le *Dictionnaire des Mystères* de Douhet, col. 234-243.

2. Par exemple, f[os] MM 3 et QQ 2.

3. *Les Sibylles.* — Entre 1515 et 1532 un inconnu composa un mystère des *Sibylles*, qu'il dédia à Louise de Savoie [1], Sa pièce commence par un long sermon en latin; puis, comme dans l'ancien drame liturgique, les Sibylles défilent une à une en prédisant la venue du Christ. Leurs tirades sont en grande partie copiées dans le *Viel Testament.* Un épisode rompt la monotonie de ce drame : celui de la construction de l'*Ara Celi* par l'empereur Octavien. Un peintre s'appelle Zeuzis, mais l'auteur s'imagine que les Romains étaient, comme les Français, divisés en trois ordres! Nous ignorons si la mère du roi fit jouer à la Cour cette pièce archaïque et dénuée d'action et d'intérêt [2] .

4. *Notre-Dame du Puy.* — Ce mystère édifiant a été écrit vers 1518 par Claude Doleson, dominicain au Puy. Il a pour sujet l'évangélisation du Velay, la fondation de la célèbre cathédrale de cette ville, et l'origine de sa Vierge noire. L'auteur ne sait ni imaginer, ni composer, ni écrire en bon français. Aucun épisode comique, sauf celui du paysan patoisant et méfiant. Doleson connaît un peu les rimes des rhétoriqueurs, mais l'humanisme qui régnait alors à Lyon, lui est étranger : il semblerait que les montagnes qui enserrent la capitale du Velay, aient écarté d'elle son influence bienfaisante!

5. — Vers 1520 l'écolâtre manceau François Briand fit paraître quatre « histoires » sur la Nativité, accompagnées de vingt noëls. Ces histoires formant 1.140 vers étaient jouées aux quatre dimanches de l'Avent. En 1904, Henri Chardon a réédité les noëls; on y rencontre mainte allusion à la mythologie. J'espère retrouver un jour l'exemplaire unique de cette *Nativité.*

6. *S. Louis.* — La confrérie parisienne des maçons et charpentiers commanda à Pierre Gringore un mystère sur la vie de son patron [3]. Il écrivit 6.972 vers, divisés en neuf parties, qui furent jouées en plusieurs années le jour de la fête patronale.

1. Il est conservé en manuscrit à la Bibliothèque Nationale, et Picot en a publié la plus grande partie dans le *Viel Testament*, t. VI, p. 215, sq. Lire dans sa transcription « l'orateur », et non « Oratius ».

2. La mise en scène est curieuse, et on voit en miniature quatre bœufs et ânes dressés sur leurs pattes de derrière et figurés par des hommes revêtus de peaux.

3. Publié au tome II des *Œuvres* de Gringore, coll. elzévirienne. Cf. Oulmont, *Gringore*, 1911, — P. de J., I, 331 et II, 583-597, — Mortensen, *Le théâtre français au Moyen-Age*, 152, etc...

Cette pièce a été composée selon Picot après 1527, selon Petit de Julleville et M. Oulmont entre 1512 et 1517. Elle ressemble aux autres mystères par l'étendue, la durée de l'action, le nombre des personnages, la multiplicité des lieux, les miracles, et quelques plaisanteries et épisodes conventionnels [1]. Mais l'inspiration religieuse y est peu sensible [2], et Gringore ne cherche guère à faire briller sa science et à amuser le public [3]. On reconnaît l'auteur du *Jeu du Prince des Sots* à l'introduction de personnages collectifs et allégoriques et surtout à la place prépondérante que tient dans son drame la politique extérieure et intérieure : il a fait, en somme, un exposé clair, exact et suffisamment détaillé du règne de Louis IX.

Voici encore d'autres caractères originaux : dans chaque partie il traite un épisode de ce règne, les scènes sont assez bien conduites. Pas de digressions : tout concourt à l'action, tout gravite autour du héros; ces 7.000 vers ne donnent pas l'impression de longueur. Les principaux personnages sont bien caractérisés, le style est moins plat et diffus que celui des autres mystères. Si Gringore avait pratiqué davantage ce genre [4], il l'eût amélioré, et il eût peut-être développé le théâtre tiré de l'histoire nationale. Mais ce mystère n'a eu aucune influence : il ne fut pas imprimé, et un seul manuscrit l'a conservé.

7. *Résurrection de Jésus-Christ.* — Maître Eloy du Mont, dit Costentin, a composé une *Résurrection* « abrégée » qu'il a dédiée à François I[er]. La Bibliothèque nationale possède la copie manuscrite qui fut offerte au roi. Dans son épître, l'auteur se dit son « humble valet » : c'est probablement une formule de flatterie, car aucun de ses deux noms ne figure dans les états de la Cour. Par contre, en 1544, il professait dans un collège de Caen [5]. Il espère que le roi fera jouer son œuvre, et il le félicite

1. P. 11-21, l'aveugle et le valet ; p. 63, 205, 213, 229, 239, le bourreau ; p. 111, le boniment du bateleur ; p. 293 et 309, le maçon et le charpentier ; p. 122, 132, 138, 265 et 280, les combats.

2. Si l'on met à part la *Résurrection* de Du Mont, c'est peut-être le seul mystère qui soit absolument dépourvu de personnages célestes et infernaux. Il n'y a pas de prologue ; aucune partie ne se terminait par un *Te Deum*, sauf peut-être la neuvième dont la fin manque.

3. Gringore n'a montré ni sacrifice païen, ni couronnement, ni préparatifs de festin royal ; son héraut n'est pas assoiffé, et son hôtelier ne fait pas de boniment. Pas de jongleries rythmiques.

4. Il prépara pour le roi des mystères mimés, et en 1523 il revisa à Valence le mystère de trois saints.

5. Cf. chapitre IX.

d'avoir arrêté les progrès de l'hérésie; elle a donc été écrite au plus tôt en 1529, et l'on sait que les rigueurs du gouvernement contre les Protestants s'exercèrent après cette date à intervalles irréguliers.

Ce régent, ou futur régent, s'excuse par un jeu de mots de ne pas employer la langue latine :

> .... voyant que le françois
> Trop mieux aimé est, pour le temps qui court,
> Que le latin.....

Son œuvre comprend environ 4.000 vers, répartis en deux Journées; elle s'arrête entre l'apparition à Jacques et Pierre et l'épisode d'Emmaüs. 22 personnages sont en scène. L'auteur emploie quelques décasyllabes, des octosyllabes et des strophes. Il entrecroise les actions, et utilise les faits apocryphes et les épisodes comiques que contiennent les *Résurrections* antérieures [1] : Pilate rappelle le miracle de l'inclinaison des étendards [2], Jésus apparaît à Madeleine sous l'aspect d'un jardinier; selon la coutume, les gardiens du tombeau sont vantards et peureux, et leur langage est naïf, trivial, voire même obscène [3]. Du Mont prête à Marie des raisonnements subtils, qui portent la marque de la théologie médiévale [4]. — Il y a plus : la *Passion* de Jean Michel et la *Résurrection* de Gréban, que les éditeurs du temps publiaient l'une à la suite de l'autre, ont été mises par lui à contribution; dans la première il a imité au moins les reproches de Pilate à Caïphe et Anne [5], et il a développé la malédiction de l'argent, placée par Gréban dans la bouche de Caïphe [6].

Mais il s'écarte souvent de ses modèles. Il évite de qualifier son œuvre de *mystère*. Il supprime le Paradis et l'Enfer [7]; au lieu d'être représentée, la descente aux Limbes est racontée par Jésus à sa mère. Il néglige l'histoire apocryphe de l'emprisonnement de Joseph d'Arimathie [8]. Nous ne voyons plus l'épicier vendre des

1. Il y en a davantage dans l'immense *Résurrection* du pseudo-Michel, mais elle eut moins de succès que celle de Gréban, et Du Mont paraît l'avoir négligée.
2. Cf. *Evangile de Nicodème* et Duriez, *Les apocryphes dans le drame religieux en Allemagne*, 1914.
3. Cf. surtout f^os^ 100 et 105.
4. F^os^ 58-60.
5. P. de J., I, 226.
6. *Ib.*, II, 409 et 607.
7. Cf. la *Passion et Résurrection* de Gréban, éd. G. Paris, p. 378 et 380.
8. *Ib.*, p. 371 et 391, et Duriez, *op. cit.*

parfums aux trois Maries [1]. Les discussions des prêtres juifs sont très réduites. En somme, Du Mont ne s'est pas efforcé de raconter plus brièvement la Résurrection [2], mais d' « éliminer les personnages et les épisodes secondaires ». — Ses suppressions sont d'ailleurs compensées par des additions démesurées. Les plaintes de Marie et de Pierre étaient des thèmes traditionnels, mais chez Gréban [3] elles sont beaucoup moins étendues que chez son imitateur : tous les personnages chrétiens de Du Mont pleurent et se lamentent sans trêve. Ils se frappent la poitrine et « demeurent comme pâmés ». Pierre apostrophe les hommes, le ciel, la nature et lui-même; il entre en pleurant chez Marie, et ils restent quelque temps sans mot dire, puis les larmes et les plaintes recommencent. Ces bruyants « planctus » ne sont pas empruntés aux mystères, mais plutôt à la tragédie sénéquienne : l'influence la plus probable est celle de Stoa, qui dans sa tragédie latine a attribué à Marie des déclamations moins diffuses, mais aussi véhémentes [4]. — Si dans les autres scènes le style de Du Mont reste simple et prosaïque, pour les lamentations il se guinde, et s'orne des figures de la rhétorique : épanorthoses, comparaisons épiques, accumulation d'adjectifs, etc... [5]. — Signalons enfin les nombreux chants religieux qu'il insère dans le drame [6].

Que faut-il conclure de ces constatations divergentes? Que la *Résurrection* de ce régent est une œuvre mixte qui doit aux *mystères* son cadre, sa composition, ses mètres, et divers thèmes, et qui d'autre part ressemble à la *tragédie* lyrique et déclamatoire d'un Stoa.

8. *S. Maxent.* — Un prêtre breton nommé Galiczon fit en 1537 un mystère de *S. Maxent*, qui, au moins en 1548, fut joué dans le prieuré de Maxent (arrondissement de Redon). La représentation prit cinq dimanches. Le texte a disparu, mais Ropartz en

1. *Ib.*, p. 372.

2. Son ouvrage est au moins aussi long que la partie correspondante de la *Résurrection* de Gréban.

3. Ed. Paris, p. 354 et 374.

4. Cf. chapitre VIII. — En outre, au f° 64, l'hésitation de Pierre avant d'entrer chez Marie, rappelle l'attitude que Stoa prête à Jean au début du 3^e acte; et dans les deux pièces Madeleine demande à l'apôtre de raconter les actes ou les paroles du Sauveur.

5. Cf. f^os 34, 60, 65, etc...

6. Aux f^os 76-86, les hymnes latines sont accompagnées de la musique notée.

a publié un résumé datant du début du XVII[e] siècle [1]. Ce mystère est conforme aux traditions : lutte des diables contre le ciel, descente sur terre de Dieu et des anges, miracles, supplices, lazzis d'un fou, aveugle ridicule, boiteux battu par sa femme, mendiants querelleurs, soldat couard [2], guerre entre Clovis et les Goths. Les personnages allégoriques sont assez nombreux, et débitent des tirades édifiantes.

9. — Signalons pour mémoire le « mystère de la Nativité » publié par Barthélémy Aneau en 1539. Cette pièce très courte contient le voyage de Bethléem [3], la Nativité, et l'adoration par les pasteurs; les personnages chantent sur des airs profanes : c'est en somme un assemblage de noëls. Ce genre a eu une grande vitalité, et a survécu très longtemps à la fin des mystères; mais la valeur dramatique, et aussi la valeur littéraire lui font défaut [4].

10. *Les Trois Rois.* — Jean d'Abondance, notaire à Pont-Saint-Esprit, basochien et auteur dramatique, publia en 1541 le « joyeux mystère » des *Trois Rois*. Il comprend 500 vers de huit et dix pieds, et est divisé par des pauses. Les actions sont entrecroisées, et l'on retrouve dans cet ouvrage banal les thèmes communs à tant de mystères : « vilain » patoisant à qui l'on demande le chemin et qui répond par des coq-à-l'âne et des pitreries, monarque vaniteux et grandiloquent, soldats avides de massacre.

11. *Apocalypse.* — Le mystère de l'*Apocalypse et des cruautés de Domitien* fut imprimé le 27 mai 1541, à la suite des *Actes des Apôtres*. Bien que le titre ne mentionne pas de représentation, il a été écrit ou remanié pour faire suite aux *Actes* qui étaient joués par les Confrères de la Passion; mais j'ignore s'ils en ont donné le spectacle au public. L'auteur, nommé Louis Choquet, de Pont-Sainte-Maxence, était, paraît-il, un prêtre. Son talent poétique et dramatique est loué par Grognet en 1533, et était mis à contribution à Compiègne et au puy d'Amiens [5].

1. *Mélanges de la société des bibliophiles bretons*, 1878.
2. Il y en a un aussi dans les *Trois doms*.
3. Aneau a conservé la légende de l'hôtelier qui repousse les voyageurs.
4. Cette critique ne s'applique pas au charmant poème de M. Nigond sur les *Enfants à Bethléem*, que M. Pierné a mis en musique.
5. P. de J., I, 333, et II, 211 et 615.

Le 12 octobre 1541, les échevins d'Amiens permirent à une compagnie de joueurs de farces de représenter l'*histoire de l'Apocalypse;* elle se servit probablement de l'édition récemment parue. Le 23 octobre 1550, ils permirent à Jehan de Campaigne et sa troupe de jouer les *Actes des Apôtres* et l'*Apocalypse*. Enfin, le 18 juillet 1560, ils autorisèrent Jacques Macron et ses compagnons à jouer « en chambre », pendant huit jours, l'*Apocalypse* et autres histoires, attendu que ces pièces étaient « imprimées, avec privilège du roi ». Pour ces deux dernières représentations c'est évidemment le mystère de Choquet qui a été utilisé, en tout ou en partie[1].

Dans cette pièce, 76 personnages débitent environ 7.000 vers de huit et de dix pieds. L'auteur a traité trois sujets : les quatorze visions de S. Jean à Pathmos, les événements prodigieux et les supplices qui ont illustré le règne de Domitien, et la lutte de S. Jean contre l'enchanteur Cynops. Ses sources sont : l'Apocalypse, Suétone ou quelque récente compilation sur Domitien, et un récit apocryphe[2]. Les deux premières actions sont entrelacées : la représentation de la vie de l'empereur donnait aux machinistes le temps de préparer chaque vision. Pour les visions[3] la mise en scène est extraordinairement compliquée, mais des moulages remplaçaient la plupart des êtres animés.

Il n'y a rien de remarquable dans la composition de ce mystère. Choquet a flatté les goûts du public pour la magie, les prodiges et l'histoire romaine : déjà ces trois thèmes étaient abondamment employés dans les *Actes des Apôtres*. Le complot contre Domitien rappelle celui du IX^e livre des *Actes*. Le voyage de Jean à Rome sert de prétexte à une longue et pittoresque scène de marine; Domitien vante sa toute-puissance; les bourreaux sont grossiers jusqu'à l'obscénité; on assiste à plusieurs couronnements, et l'on voit les diables et le Paradis. Le style

1. Cf. Georges Durand, *Inventaire des archives communales d'Amiens*, 1894, série BB (1-38), p. 345, 376 et 436, — B. Nat., ms. de dom Grenier, Picardie, n° 14, f° 77, — dom Grenier, *Introduction à l'histoire de Picardie*, 1856, p. 404, — P. de J., II, 162.

2. Cf. *Acta Joannis* publiés par Theodor Zahn, 1880.

3. Elles sont représentées sur de petites gravures, dont certaines sont apparentées à l'Apocalypse d'Albert Dürer. Voir sur ce thème pictural l'*Art religieux à la fin du Moyen-Age* par M. Mâle.

est parfois pompeux et riche en latinismes. Pas de prologue [1], ni de *Te Deum* final.

12. *S. Etienne, pape* [2]. — Nicolas Loupvent, prieur de l'abbaye de Saint-Mihiel, a composé en 1548 un mystère de *S. Etienne*, patron de Saint-Mihiel. Son œuvre a peut-être été jouée, la même année, dans cette ville, à l'occasion des Grands Jours. Elle n'a pas été imprimée, mais l'on en a conservé le manuscrit autographe. Du Haldat l'a analysée longuement, et grâce à la parfaite courtoisie d'Ed. Rahir, j'ai pu — pendant de trop courts moments — l'avoir entre les mains.

Le mystère est divisé en trois Journées, et comprend environ dix mille vers. L'auteur n'a aucune originalité : il respecte toutes les traditions du genre; on voit le Ciel, des cérémonies, des supplices, des diableries tumultueuses, un empereur grandiloquent et furibond, un laboureur sourd et patoisant, des tyrans grossiers qui plagient la fameuse généalogie de Daru, bourreau des apôtres, etc... Souvent le style est emphatique, mais ailleurs il est grossier jusqu'à la scatologie. On trouve beaucoup de chansons profanes et populaires, et la musique est parfois notée. Les indications pour la mise en scène et le débit des acteurs sont nombreuses et fort intéressantes.

Nous voici arrivés à la seconde moitié du XVI[e] siècle. Presque tous les mystères de cette époque qui ont été retrouvés, appartiennent à la Savoie. Ils sont très peu connus.

13. *Vie de S. Martin* [3]. — Cette œuvre anonyme a probablement été jouée à Saint-Martin-de-Maurienne après la peste de 1564. 74 personnages récitent en deux Journées 3.871 vers. Ciel, diableries, combats, aveugle et paralytique guéris malgré eux, plaisanteries licencieuses du fol, du paysan « badin » et patoisant et d'autres personnages, etc... On trouve encore des attaques

1. En des distiques latins Choquet a dédié son œuvre au médecin Antoine Le Coq.

2. Cf. P. de J., I, 335 et II, 626 ; — Du Haldat, art. dans le *Précis des travaux de la Société des Sciences ...de Nancy*, 1833, p. 238-247 (B. Nat., Z 28483, n° 10) ; — Catalogue Rothschild, II, p. 14 ; — Lebègue, *Actes des Apôtres*, ch. I.

3. Publiée par Truchet en 1881 dans les *Travaux de la société d'hist. et d'arch. de la Maurienne*, V, 193-367. Cf. *Congrès des sociétés savantes de Savoie*, 5[e] session, 1883, p. 241-232, et l'intéressante thèse de Carl David, *Die drei Mysterien des heiligen Martin*, Greifswald, 1899.

contre les prêtres simoniaques ou débauchés [1], mais peut-être furent-elles supprimées à la représentation.

14. *Mystère de l'Antéchrist et du Jugement* [2]. — Ce mystère inédit a été joué à Modane en 1580. Au cours de ses trois Journées, environ deux cents personnages récitaient 6.600 vers. Deux des « filles de Dieu », Miséricorde et Justice, prennent part à l'action. Dans la deuxième Journée l'Antéchrist commet les forfaits que l'on imputait aux Protestants.

15. *La Dioclétiane.* — Un certain Jacques Scybillé, de Lans-le-Villard, écrivit dans la seconde moitié du XVI[e] siècle une pièce sur S. Sébastien, intitulée la *Dioclétiane* [3]. Fort étendue, elle comprenait plusieurs parties dont les trois premières ont été retrouvées. La première est divisée en cinq actes; 89 personnages prennent part à l'action. Les vers sont de 8, 10 et 12 pieds. Comme dans les mystères de *S. Sébastien*, l'on voit des supplices, des miracles, des diableries. Les personnages célestes apparaissent au héros. Mais la prière que l'empereur adresse à Phébus, est en style tragique : ses alexandrins emphatiques sont ornés de périphrases et d'allusions mythologiques, et nous saluons au passage un vers imité des poètes de l'Empire :

..... les peuples farouches
Qui reçoivent le Nil dégorgeant par sept bouches.

16. — Pour la Confrérie de la Passion de Rouen le prêtre Nicole Mauger écrivit une pièce de 330 octosyllabes et décasyllabes sur le Lavement des Pieds [4]. Elle doit dater du dernier quart du XVI[e] siècle. Elle est encadrée de deux discours adressés par Dévotion aux spectateurs, et l'auteur s'est contenté de paraphraser l'Evangile.

17. *Histoire de Tobie.* — Un certain Barthélemy Calvière composa à Seillans (Var) une *Histoire du bon patriarche Tobie* [5].

1. P. 319, 347 et 348.

2. *Congrès des Soc. savantes de la Savoie*, 12[e] session, 1894, p. 135-158, — P. de J., II, 460, — Roy, *Le Jour du Jugement*, 1902, p. 178.

3. Truchet en a publié un extrait dans le *Congrès des Sociétés savantes de la Savoie*, 1[re] session, 1879.

4. Publiée par Le Verdier en 1893 dans la *Revue Catholique de Normandie*.

5. Grâce à l'extrême obligeance de M. Oudot de Dainville, j'ai pu consulter les 2.200 premiers vers du mystère, qui au total doit en compter quatre ou cinq mille. Cf. *Bull. histor. et philol.*, années 1903, p. 37, et 1925, p. XXXII.

La copie manuscrite qui en a été retrouvée, porte la date de 1646; mais M. Jeanroy date ce texte de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. C'est probablement lui qui a été joué à Seillans en 1596. Ce très médiocre mystère diffère du *Viel Testament*, mais, à part l'emploi de quelques alexandrins, il n'a pas subi l'influence de la Renaissance : il contient une « bergerie » avec un repas champêtre et de grosses railleries, un autre repas, et une longue scène d'injures et de coups entre Raphaël et le diable Asmodeus. Les vers sont de 8, 10 et 12 pieds, et les rimes chevauchent encore sur les répliques.

IV

Conclusion.

Les œuvres que nous venons d'examiner, ne sont pas identiques les unes aux autres; en outre, chez elles l'on ne constate pas une évolution uniforme : tel thème, qu'un réviseur a jugé archaïque en 1520, reparaît dans un mystère de 1540. Cependant, malgré ces différences, on peut faire deux constatations générales :

1. Jusqu'en 1550 tout au moins, l'élément profane se développe dans la plupart des mystères : la mythologie et l'histoire romaine sont très souvent mises à contribution, dans les *Actes* de 1538 et de 1541 et dans l'*Apocalypse* on multiplie les scènes de magie, etc...

2. Les épisodes apocryphes ne disparaissent pas tous, mais la théologie médiévale est épurée : en 1538, le réviseur des *Actes* supprime le procès de Bélial; les filles de Dieu sont absentes des éditions de la *Résurrection* de Gréban, du *Sacrifice d'Abraham*, des *Actes* de 1538 et 1541, et de la pièce de Lecoq. Remarquons aussi que, dans ces deux dernières pièces, Dieu le Père ou Jésus n'apparaissent plus aux hommes: mais les motifs de leur remplacement par un ange sont complexes [1]. Dans la seconde moitié du siècle les paroles satiriques ou obscènes et les épisodes licencieux semblent être moins nombreux.

Ces changements ne modifient nullement le cadre, la composition même du mystère; parmi tous ces drames, très peu

1. Voir mon livre sur les *Actes des Apôtres*, chapitre VI.

PURDUE UNIVERSITY LIBRARY

s'écartent du *canon*. Ne nous arrêtons ni aux pièces archaïques sur les Sibylles ou le Lavement des Pieds, ni à la *Nativité* d'Aneau, qui, comme bien d'autres *nativités*, est un recueil de chansons, ni au *S. Louis* de Gringore, qui marque un progrès, mais où la plupart des préceptes habituels sont appliqués. Il y a seulement deux pièces que la poétique des Anciens et la tragédie renaissante aient marquées de leur influence : la *Résurrection* de Du Mont et la *Dioclétiane*. Dans la première moitié du XVI^e siècle la tentative de Du Mont est peut-être unique, car les régents, qui, comme lui, avaient une certaine culture latine et qui auraient pu renouveler le mystère, ont préféré écrire des moralités ou des tragédies. Plus tard, le mystère a quelquefois fusionné avec la tragédie[1] : la *Dioclétiane* fournit un exemple de ce mélange.

Mais, en général, il est resté fidèle à ses poncifs, à son immuable routine : entre un mystère de 1450 et le *S. Etienne* de Loupvent ou le *Tobie* de 1646 la différence est petite. Ne regrettons pas la disparition de ce genre[2] : si le développement de la tragédie et les circonstances que nous étudierons au chapitre suivant, n'avaient pas amené peu à peu sa fin, les mêmes recettes eussent toujours servi à émouvoir et à amuser les foules. Après que Gréban et Jean Michel eurent porté le mystère à son apogée, il devint stérile.

1. Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 31.

2. Il est équitable de signaler une opinion toute contraire : dans un livre où ne manquent ni les erreurs ni les paradoxes, mais qui est chaleureux et suggestif, M. Gaston Baty renouvelle contre la Renaissance l'anathème de Léon Gautier, parce qu'elle a méprisé le mystère (*Le masque et l'encensoir*, 1926) ! .

CHAPITRE III

La place des mystères dans la vie sociale.

I. L'influence des guerres de religion. — II. Les causes morales du déclin des mystères : les progrès de l'Humanisme et de la Renaissance. — III. Les causes morales : les motifs religieux. — 1. Scandales causés par les acteurs et par le public. — 2. Le texte : mélange de bouffonnerie et de religion. — 3. Les faits apocryphes. — 4. Le langage antichrétien des diables et des païens. — 5. Le danger d'hérésie. — IV. Les mesures de répression. — V. La persistance des mystères.

Après avoir analysé les mystères conservés, nous allons esquisser l'histoire de ce genre pendant le XVI[e] siècle, et voir pour quelles raisons il cessa de faire partie de la littérature et commença de décliner.

Avant d'étudier les raisons morales de sa disparition progressive, nous mentionnerons un empêchement matériel, dont on n'a pas assez estimé l'importance : la guerre civile.

I

L'influence des guerres de religion.

La représentation d'un mystère de dix à soixante mille vers nécessitait des préparatifs longs et compliqués, des dépenses considérables, et le concours de toute une population. Or, à partir de 1562, les guerres furent fréquentes; les provinces étaient ravagées par des bandes armées, et les citadins, toujours sur le qui-vive, craignaient une surprise. Même pendant les trêves, la guerre était latente et chaque ville était divisée en deux factions qui se haïssaient. En outre, les cités étaient ruinées par l'entretien des gens de guerre, par les contributions et par les pillages;

le nécessaire manquait souvent, aussi ne songeait-on pas aux dépenses superflues d'une représentation [1].

Ainsi donc, les grandes représentations ne continuèrent que dans les régions d'où la guerre était absente et où presque tous les habitants professaient la même religion. Ailleurs les amateurs de spectacles durent se contenter de pièces plus courtes, jouées, à peu de frais, surtout par les élèves des collèges et par les comédiens ambulants; or, comme nous le verrons au chapitre IX, les collégiens des grandes villes ont représenté des moralités, des farces, des comédies et des tragédies ; ce fut surtout dans les petites villes et les villages que les écoliers jouèrent parfois des mystères, et ceux-ci étaient courts et peu compliqués. D'autre part, les comédiens n'étaient pas assez nombreux pour tenir les rôles d'un mystère. En 1601, un chef de troupe offre aux consuls de Marseille de donner en spectacle une *Nativité* à 54 personnages, mais ce chiffre sera réduit à 35 [2]. Trente-cinq, c'est encore un chiffre important, mais que dire de cette *Passion* qui fut jouée trente-deux fois à Lille, en 1590, par six acteurs [3] ? Certes, elle devait être bien différente de celle de Jean Michel, et des autres mystères qui ont été écrits sur ce sujet !

II

Les causes morales du déclin des Mystères. Les progrès de l'Humanisme et de la Renaissance.

Autrefois les lettrés aimaient composer des mystères ou assister à leur représentation, et dans leurs loges les princes et les nobles y prenaient autant de plaisir que la foule. Au XVI^e^ siècle, l'élite de la population conçoit peu à peu du dédain pour ce genre dramatique : on lui reproche d'être mal joué, d'être un spectacle populaire, d'émouvoir et d'amuser les foules par des moyens grossiers, et de ne pas ressembler au théâtre

1. En 1567, la municipalité d'Amiens refuse de laisser jouer une troupe de « joueurs ou réciteurs d'histoires, tragédies, comédies, farces, etc... » à cause des noises, de la cherté de la vie, de la pauvreté du menu peuple..., « enfin à cause des troubles et des dégâts des gens de guerre » (Cf. H. Dusevel, *Les joueurs de farces à Amiens*, 1860, — Georges Durand, *Inventaire des archives communales d'Amiens*, série BB, 1-38, p. 502).

2. P. de J., II, 172.

3. Voir l'intéressante *Histoire du théâtre de Lille*, publiée en 1907 par Léon Lefebvre, t. I, p. 100.

antique. Les fatistes ont beau intercaler des épisodes d'histoire romaine, des citations d'écrivains anciens, et des tirades sur la mythologie ou la philosophie païenne, le mystère reste trop différent des genres à la mode : tragédies de collège et de Cour, divertissements mythologiques, etc. Quelques enquêtes que j'ai amorcées prouvent le discrédit de ce genre.

1. *Les humanistes : libraires, érudits et poètes.*

Parmi les auteurs des mystères conservés, nous n'avons rencontré qu'un professeur : Du Mont ; au reste, sa pièce n'est pas entièrement conforme au genre, et elle paraît influencée par la tragédie.

Au xv[e] siècle, le plus célèbre libraire parisien, Vérard [1], a fait de superbes éditions de mystères, mais plus tard aucun des grands libraires n'en a publié : ni Josse Bade, ni Colines, ni les Estienne, ni Fédéric Morel, ni Jean de Tournes [2]. Ils furent édités, pendant la Renaissance, par des familles qui vendaient des ouvrages populaires [3] et ne frayaient guère avec ces libraires humanistes : Trepperel, les Jehannot ou Janot, les Lenoir, et Simon Calvarin sont apparentés les uns aux autres.

Les humanistes n'ont pas de mystères dans leurs bibliothèques : ni Muret [4], ni le juriste B. d'Argentré [5], ni Guillaume Pélicier [6], ni de Thou; l'on n'en a retrouvé aucun qui porte la signature ou les initiales de Montaigne, de Grolier, de Peiresc. En 1515, le collège d'Autun, à Paris, a les tragédies de Sénèque, mais pas de pièces françaises [7].

Les poètes de la Pléiade, qui fréquentèrent les humanistes, chérissaient trop l'antiquité et méprisaient trop l'art populaire pour témoigner de l'indulgence aux mystères. C'était, à leurs

1. Cf. le livre de Macfarlane (*Vérard*, Londres, 1900. — B. Nat.). Le catalogue de libraire que Chéreau a publié en 1868, énumère de nombreux mystères manuscrits et imprimés (P. de J., II, 629).

2. Outre les ouvrages de Dumoulin et de Renouard, voir les inventaires de libraires parisiens publiés par Coyecque (*Mém. de la soc. d'hist. de Paris*. 1894, XXI, et *R. des bibliothèques*, 1895).

3. En particulier, des romans de chevalerie (cf. *R. XVI[e] siècle*, 1919, p. 60).

4. Cf. article de M. de Nolhac, 1883.

5. Le catalogue détaillé de ses livres se trouve en manuscrit à la bibliothèque de Rennes.

6. Cf. article de M. Omont, *R. des bibliothèques*, 1891.

7. *R des bibliothèques*, 1912.

yeux, la plus grossière des « épiceries » que le Moyen-Age avait transmises à leur époque.

2. *Les princes et les poètes de Cour.*

Au XV^e^ siècle, les ducs de Bourbon possédaient plusieurs mystères [1], et le roi René raffolait du spectacle des moralités, des mystères et des farces [2]. En 1505, quand la reine Anne visite son duché, les Bretons sont assurés de lui plaire en lui montrant des mystères et des moralités mimés ou dialogués [3]. Mais vers cette époque l'on cesse d'emprunter à la Bible le sujet des spectacles mimés en l'honneur des souverains : « ils tournent de plus en plus à l'allégorie et n'ont d'autre objet que de les flatter [4] », les personnages de l'histoire religieuse cèdent la place aux abstractions personnifiées et aux dieux païens.

Le père de François I^er^ possédait beaucoup de romans, mais point de mystères [5]; mais sa sœur, Marguerite de Navarre, fit exécuter une belle copie des *Actes des Apôtres*. On fit hommage de deux mystères [6] au roi et à sa mère, mais nous ne savons pas s'ils les firent jouer : par contre, en 1539, accompagné de ses fils, des princes et de gentilshommes, il honora de sa présence la représentation du *Sacrifice d'Abraham* par les Confrères [7]. Deux ans plus tard, son neveu par alliance, le duc de Clèves, est conduit au théâtre où ils jouaient les *Actes*, et les Allemands de sa suite furent émerveillés par le beauté du spectacle. Enfin, en 1542, le Parlement ordonne aux Confrères de jouer le *Viel Testament* devant le duc de Vendôme.

Mais désormais la famille royale évite tout spectacle de ce

1. Les catalogues de leur bibliothèque, dressés en 1507 et en 1523, ont été publiés par Leroux de Lincy à Paris en 1850.

2. Cf. Lebègue, *Actes des Apôtres*, ch. I.

3. Ils étaient en langue française ; cf. Anatole Le Braz, *Le théâtre celtique*, p. 262.

4. P. de J., II, 201.

5. Dans l'inventaire de sa bibliothèque, publié en 1854 par Leroux de Lincy au tome III de l'*Heptaméron*, une centaine de « petits livres » ne sont pas détaillés, mais, en ce temps, les mystères avaient encore un grand format.

6. Cf. notre chapitre II.

7. Cf. *supra*. L'inventaire de la bibliothèque royale par Jean Gosselin contient très peu de mystères (le n° 498 et peut-être les n^os^ 1632, 1795 et 1814), et les catalogues antérieurs, rédigés par Guillaume Petit et Saint-Gelais, n'en mentionnent point (Cf. Omont, *Anciens inventaires*, 1908, tome I).

genre, même quand elle voyage à travers la France[1]. Les grands seigneurs qui vivent auprès du roi et qui jouent le rôle de mécènes, dédaignent les mystères : le connétable de Montmorency paraît n'en avoir possédé aucun[2].

Il serait intéressant de savoir jusqu'à quelle époque les mystères français ont été joués et lus dans les Cours étrangères. Albert Collignon n'a pas trouvé d'ouvrages dramatiques dans le catalogue des livres d'Antoine de Lorraine[3], mort en 1544, mais ses descendants ont favorisé les représentations de mystères au moins jusqu'en 1557[4]. Les princes d'Orange possédaient un manuscrit de la *Passion* de Gréban, daté de 1472[5]. Dans les livres de Marguerite d'Autriche figurait, en 1523, une *Passion de Notre-Seigneur;* mais était-elle dialoguée[6]?

Autrefois, les poètes de Cour, tels que Molinet, La Vigne, Gringore, rivalisaient avec les Gréban et Jean Michel. Mais depuis la mort de Louis XII environ, ils abandonnent le soin d'écrire des mystères à des provinciaux, comme Choquet ou le vieux Jean Bouchet; ils se mettent à l'école de l'Italie et de l'Antiquité, et Saint-Gelais fera jouer devant la Cour une tragédie italienne. Il faut aux courtisans et aux dames une littérature courte, sans pédantisme, spirituelle et galante. Brantôme, courtisan et poète, ne souffle pas mot des mystères. Claude Chappuis n'en possède point[7].

1. La dernière représentation donnée en province devant le roi paraît être celle du mystère de la *Création de l'homme, la Conception et l'Annonciation de Marie*, qui eut lieu à Tours en 1543 (Dr E. Giraudet, *Histoire de la ville de Tours*, 1873, I, p. 335, d'après le Registre des comptes de la ville). L'année précédente, Jeanne d'Albret, âgée de quatorze ans, avait fait remettre cent écus aux « joueurs de la *Passion*, pour l'échafaud », mais nous ignorons si elle a assisté à la représentation (Registre de Jehan de Frotté, cité par La Ferrière-Percy, *Marguerite d'Angoulême*, 1862, p. 19).

2. Cf. art. de M. Mirot, *Bibliothèque de l'école des Chartes*, LXXIX, p. 380. J'ai vu la signature d'un La Rochefoucauld sur l'exemplaire de la première édition des *Actes* qui a appartenu à Yéméniz et à De Backer ; mais elle date peut-être du XVIIe siècle. Le manuscrit de la *Passion* de Gréban, exécuté en 1473 pour le connétable de Saint-Pol, porte la signature de Philippe de Clèves, et un autre manuscrit du même ouvrage appartint à la princesse de la Roche-sur-Yon, morte en 1561.

3. *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1907.

4. Cf. P. de J., II, 120 et 161, et Pfister, *Histoire de Nancy*, II, 183.

5. *Revue des bibliothèques*, 1911, p. 88. — A l'étranger, le plus grand amateur de nos mystères fut sans doute le fils de Christophe Colomb. Cf. Jean Babelon, *La bibliothèque française de Fernand Colomb*, 1913).

6. Michelant. *Inventaire des livres de Marguerite d'Autriche*, 1870, p. 56.

7. Cf. Omont, *Bull. de la soc. de l'histoire de Paris*, 1888.

La poésie de Cour et celle de la Pléiade donnèrent le ton aux lettrés de la province, et la plupart des poètes ne s'abaissèrent point à composer ou à reviser des mystères : ce fut l'œuvre d'obscurs notaires, juges ou curés : Textoris à Draguignan, Mondot au Puy, Battendier en Savoie[1]. Quand, à la requête de ses compatriotes, l'un d'eux assumait cette charge, la renommée de son ouvrage ne dépassait pas les limites de sa contrée, elle ne durait guère, et l'on ne songeait point à le publier.

III

Les causes morales. Les motifs religieux.

Déjà au xv[e] siècle[2] les autorités religieuses avaient été parfois émues par les hardiesses du texte des mystères et par la conduite des acteurs et de l'assistance. Mais, pendant la Renaissance, il y eut deux grands mouvements en sens contraires: tandis que la majorité des spectateurs préférait de plus en plus l'amusement à l'édification, les hommes pieux et instruits s'efforcèrent de réformer tous les abus de l'Eglise ; ils trouvèrent de multiples raisons de supprimer des spectacles où la religion leur paraissait bafouée. Beaucoup de ces raisons furent communes aux Protestants et aux Catholiques; mais, en général, les premiers manifestèrent plus tôt et plus vivement que les seconds leur aversion pour les mystères. Par contre, les Catholiques avaient des raisons de méfiance — nous les étudierons en dernier lieu, — que n'avaient pas les hérétiques, et pour cause !

1. *Scandales causés par les acteurs et par le public.*

L'attitude des acteurs ou du public était souvent une occasion de scandale. La conduite de certains acteurs contrastait grandement avec celle des saints dont ils tenaient le rôle. Pour

1. Cf. *Mémoires et documents publiés par la soc. savoisienne d'hist. et d'arch.*, XXXV, 1895, p. 179, — *R. XVI[e] siècle*, 1926, p. 240, — de Buttet, *Œuvres poétiques*, 1880, II, 195.

2. C'est donc une erreur de croire que la Réforme détermina tout d'un coup chez les catholiques un changement radical d'opinion à l'égard des mystères ; elle a seulement développé et précipité une évolution qui se dessinait dès le xv[e] siècle et que la Préréforme avait accentuée.

éviter cela, on confiait en général les personnages de Dieu et des saints à des prêtres ou à des laïcs de bonnes mœurs [1]; mais au cours du XVI[e] siècle les autorités ecclésiastiques interdirent aux prêtres de jouer en public. Plus d'une fois, l'on choisit pour les principaux rôles des laïcs dont la conduite n'était pas sans reproche, mais qui avaient de l'endurance et de la mémoire : n'était-ce pas un sacrilège qu'ils figurassent les personnages les plus sacrés et célébrassent sur la scène le simulacre de la messe ?

Sur ce sujet les anecdotes ne manquent pas. Selon le sermonnaire Menot, à Tours le rôle de S. Martin était attribué à un « mauvais garçon » [2]. A Dijon, en 1453, un boulanger avait cessé de jouer le rôle de Dieu, quand il fit du tapage nocturne; mais, en 1509, un acteur en costume de diable se précipita sur une femme qui lui devait de l'argent [3]. Trente ans plus tard, un « diable » cause en Normandie un incident aussi burlesque [4]. En 1509, dans l'Ille-et-Vilaine, un commissaire qui a trop bu met à mort un spectateur, également ivre [5].

Ces acteurs improvisés, dont la plupart étaient peu instruits [6], avaient beau s'astreindre à de nombreuses répétitions, leur mémoire était parfois défaillante [7], et, surtout dans les tirades

1. Cf. Creizenach, I, 180, n. 2.

2. P. de J., I, 371. — A l'étranger aussi les acteurs et les actrices de mystères avaient parfois des mœurs répréhensibles (cf. Chambers, *The mediæval stage*, 1903, II, 87).

3. De Gouvenain, *Le théâtre à Dijon*, 1888.

4. P. de J., II, 137.

5. Le Braz, p. 255. Comparer avec les mystères allemands : « Plus d'une fois, la pièce n'a pu être jouée jusqu'au bout, parce que le saint Abraham s'est cassé le cou, étant ivre » (Prutz, cité par Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, 37). — En 1400, à Orléans, un acteur avait voulu pourfendre un de ses camarades (Roy, *Mystère de la Passion*, p. 11*). — Je ne cite pas le scandale qui aurait eu lieu à la *Passion* de Saint-Maixent, parce que le récit qu'en donne Rabelais, me paraît fort exagéré (*Tiers livre*, XXVII). En 1548, deux ans après la publication de cet ouvrage, l'interpolateur angevin des *Propos rustiques* de Du Fail fit une brève allusion à cette histoire, en remplaçant par le nom de Saumur celui de la ville poitevine (éd. La Borderie, p. 175).

6. Cf. la diatribe du procureur général du parlement de Paris contre les Confrères de la Passion (1542. — P. de J., I, 423), et ce passage d'un historien lillois : « C'étaient des gens de métiers, plus capables d'exciter la risée que la piété » (Cité par L. Lefebvre, p. 47). Une comédie de 1622 raille les Confrères d'autrefois, « charretiers et crocheteurs qui, vêtus en apôtres, jouaient la Passion à l'hôtel de Bourgogne... et auxquels on souffl'ait au cul tout ce qu'ils récitaient » (P. de J., I, 437).

7. Un professeur m'a raconté qu'à une représentation de la Passion dans une bourgade normande il avait jadis entendu le paysan qui tenait le rôle du Christ, remplacer le mot *sitio* qu'il avait oublié, par *J'berrais ben un coup*. Cette anecdote fait penser à une autre, que La Monnoye a rapportée (Roy, *ib.*, p. 77*).

savantes, ils estropiaient les mots. Les lapsus réjouissants dont sont émaillés les manuscrits de nos mystères, nous donnent une idée des pataquès que lâchaient Jésus, la Vierge, ou l'Empereur[1]. Le procureur au parlement de Paris et le grammairien Louis Meigret[2] blâment la déplorable prononciation des Confrères de la Passion. Au début de la 2e Journée du *S. Martin* savoyard, le messager sollicite l'indulgence du public pour les fautes de prononciation ; à Dijon, en 1511, une spectatrice se moque d'un mauvais acteur, mais sa femme l'entend et se jette sur elle, la main levée[3].

Le public craint tant de ne pas trouver de place qu'il arrive plusieurs heures avant le spectacle, et néglige les offices religieux[4]. Quand la représentation avait lieu dans un cimetière, il se produisait parfois des désordres[5]. En 1516, une rixe éclate, en Normandie, parmi les spectateurs d'un mystère[6]. A l'hôtel de Bourgogne, les assistants se livrent à divers excès que flétrit, en 1588, l'auteur de *Remontrances au roi*[7]. Chaque année l'on jouait dans une église de Lille la Résurrection et l'Ascension : cette survivance du drame liturgique cessa en 1599 à cause des « insolences » commises, sans doute, par les spectateurs[8].

Dans les mystères la foule aimait surtout les gaudrioles et le spectacle. Elle voulait une mise en scène toujours plus extraordinaire, et quand un « truc » ratait[9], elle s'esclaffait: selon le procureur général, en 1541 les spectateurs des *Actes des Apôtres* s'écriaient « par dérision que le Saint-Esprit n'avait point voulu descendre »[10]. Quelques années plus tard, le Tourangeau Lépleigney constate avec regret qu'« aucuns fous prennent plutôt plaisir à regarder les fautes ou erreurs plutôt que goûter

1. M. Duriez cite l'auteur d'un mystère allemand, qui reprochait aux spectateurs d'avoir ri du lapsus d'un acteur (*La théologie*, p. 16). — Au XIXe siècle, les acteurs des mystères en langue bretonne faisaient, eux aussi, des lapsus risibles (Le Braz, p. 483) ; ces spectacles relativement récents nous aident à mieux comprendre ce que furent autrefois les représentations de nos mystères.

2. En 1548. Cf. Livet, *La grammaire française... au XVIe siècle*, 1859, p. 105.

3. De Gouvenain, *op. cit.*

4. Cf. P. de J., I, 424. — Pour la même raison, en 1541 et en 1556, les prêtres se dispensent d'y assister (*Ib.*, I, 424 et II, 159).

5. *Ib.*, II, 158 (année 1551).

6. *Ib.*, II, 107.

7. Cf. *ib.*, I, 433, et aussi 424.

8. L. Lefebvre, I, 4.

9. Selon Bouchet, les « feintes » de la *Passion* furent défectueuses à Poitiers en 1534.

10. Le Braz raconte, p. 483, un accident burlesque du même genre

et savourer en bonne dévotion les faits et miracles du benoît Sauveur »[1].

2. *Le texte : mélange de bouffonnerie et de religion.*

Plus encore que l'attitude du public et des joueurs, le texte inquiétait ou scandalisait les esprits cultivés et les autorités. D'abord, dans les mystères, les scènes édifiantes alternent avec des épisodes profanes, bouffons et souvent licencieux[2], et au XVI^e^ siècle l'on se mit à craindre que ce mélange ne fît tort à la religion. D'ailleurs certaines bouffonneries tournaient en dérision les choses sacrées : le fou du mystère de S. *Didier* fait la parodie d'un miracle, et dans la plupart des diableries Lucifer maudit ses suppôts en parodiant la bénédiction. Comme d'autres poètes du temps[3], Chevalet invente des saints, S. Tribolandeau et S. Pran, et leur attribue un martyre aussi grotesque que leur nom.

Les protestants s'en indignaient, et, là où ils étaient les maîtres, ils supprimaient les mystères. Aussi, à Lille, dans cette Flandre où l'hérésie était assez répandue[4], « Messieurs du Magistrat..., pour ne point donner aux calvinistes l'occasion d'attribuer à l'Eglise un abus introduit par les peuples, ordonnèrent de supprimer » les mystères mimés au cours des processions[5].

En 1559, un édit, promulgué en Flandre, déclare indécent de « profaner les mystères divins et abuser de la S^te^ Ecriture, en la mêlant avec choses profanes et ridicules »[6]. Le ligueur Boucher renchérit sur l'opinion générale : il attribue une partie

1. Cité par M. Roy, p. 315, avec une curieuse critique des *Passions* espagnoles par le célèbre Louis Vivès.

2. En outre, la réalisation scénique de certains épisodes historiques n'était pas moins choquante que les inventions comiques de l'auteur : parmi vingt scènes du même genre, lisez celle de Ruben et Balla dans le *Viel Testament*.

3. Cf. les Vies et miracles de S. Hareng, etc... Au début, personne ne voyait malice dans ces parodies ; mais, en 1556, le parlement de Rouen interdit la représentation d'une sottie sur *Le pèlerinage de mariage*, à cause d'une parodie de l'*Oremus*, du *Libera nos*, et des litanies : « Sancta Chiabrena, ne fâchez pas nobis », etc... (P. de J., II, 160, et Picot, *Recueil des Sotties*, III, 296).

4. Cf. *B. S. H. P.*, 1927, p. 438.

5. Tiroux, cité par L. Lefebvre, I, 47.

6. Cf. art. de la Fons-Mélicocq dans les *Archives historiques et littéraires du Nord de la France*, 1857, p. 37.

des malheurs de la France à la *Passion*, « jouée tant à Paris qu'ailleurs en France, pour l'irrévérence y commise » [1] !

3. *Les faits apocryphes.*

Au Moyen-Age, si les compilateurs d'histoires religieuses et les fatistes faisaient souvent une distinction entre les faits apocryphes et ceux que les livres sacrés avaient transmis, par contre la représentation des premiers ne choquait presque personne [2]. Sous l'influence de l'humanisme chrétien, de l'évangélisme et de la Réforme, cet état d'esprit changea.

Dans les régions calvinistes, quand les pasteurs ne pouvaient obtenir l'interdiction d'une représentation de mystère, tout au moins exigeaient-ils que le texte fût conforme à la Bible. Dans son traité sur les tableaux religieux (1574), le théologien catholique belge Molanus fait un massacre des traditions légendaires, dans lesquelles fatistes et peintres puisaient leur inspiration [3]. Le cardinal Baronius blâme les pièces où l'on voit Marie se lamenter et s'évanouir après la mort de Jésus [4]. Dès 1542, le procureur général se plaint que les Confrères aient ajouté « plusieurs choses apocryphes » aux *Actes des Apôtres*.

4. *Le langage antichrétien des diables et des païens.*

Sans y mettre d'intention malicieuse, les fatistes prêtaient aux diables et aux païens un langage qui pouvait disposer à l'incrédulité les auditeurs naïfs. Dans le cours du XVI[e] siècle on commence à atténuer les injures vociférées par les diables et les « tyrans » contre le « faux Jésus » et sa mère, « la rousse Marion », « la vieille rousse femelle » : peut-être amusaient-elles le public plus qu'elles ne l'indignaient. On supprime leurs railleries contre le dogme de l'Incarnation [5]. Les discours artificieux du magicien Simon, soi-disant fils de Dieu, pourraient tromper

1. Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française*, II, 420.

2. Cf. *supra* au chapitre I[er] les scrupules prévus par l'auteur de l'*Incarnation* de 1474.

3. Dans la conclusion de l'*Art religieux à la fin du Moyen-Age*, M. Mâle a cité quelques-unes de ses impitoyables critiques.

4. Cf. Douhet, *Dictionnaire des mystères*, 1854, col. 589, et Molanus, *De historia sacrarum imaginum*, éd. de 1771, p. 443.

5. Cf. chapitre II, paragraphe II.

les lecteurs, aussi Chaponneau, réviseur de la première édition des *Actes des Apôtres*, les prévient-il charitablement par une note marginale : *Cave, mentitur !* Mais les spectateurs pouvaient être séduits par les raisonnements des païens ; par exemple, avant de se convertir, Quentin élevait des objections contre la virginité de Marie [1].

5. *Le danger d'hérésie.*

Les autorités catholiques craignirent que l'hérésie ne fût propagée par les mystères. J'attire l'attention des lecteurs sur ce dernier grief, car on l'invoquera aussi contre les tragédies bibliques.

L'opinion, émise par le procureur général, que la représentation du *Viel Testament* allait convertir le peuple au judaïsme, ne me paraît ni fondée, ni sincère : comment la vue des Patriarches et des « préfigurateurs » du Christ aurait-elle induit les spectateurs à manger du pain azyme et à se faire circoncire ? Cette accusation n'est qu'un prétexte.

Mais dans la lutte qui s'engageait, le catholicisme [2] et le protestantisme allaient utiliser le mystère comme un moyen de propagande efficace ; or, cette arme était plus dangereuse pour le premier parti que pour le second. En voici la preuve :

Digressions satiriques. — Dans les tirades des diables ou du fou, les mauvais prêtres n'étaient pas plus épargnés que les mauvais juges ou les femmes méchantes et coquettes. Du reste, au Moyen-Age, les poètes ne cessèrent de dauber sur les moines et les curés, et les sculpteurs des cathédrales plaçaient bien en vue dans l'Enfer un évêque : personne ne s'en formalisait. Mais, quand les Réformés criblèrent de sarcasmes les mœurs de tout le clergé, ces railleries traditionnelles prirent un parfum d'hérésie. Voici un curieux exemple de l'évolution des esprits : en 1550, le vibailli de Savoie fit comparaître devant lui les entrepreneurs d'une *Moralité du sacrifice d'Abraham* et d'une farce qui venaient d'être jouées à Rumilly ; l'on avait entendu des « propos scan-

1. Vers 3079.
2. Cf. au chapitre II l'*Antéchrist* de Modane. Plus d'une fois les entrepreneurs de jeux bibliques prétendirent faire œuvre de propagande contre l'hérésie (cf. P. de J., I, 367, et Creizenach, III, 11).

daleux », tels que ceux-ci : « L'on impètre de beaux pardons par dons », « Autant de beaux ducats que les prêtres ont de messes cachées », etc... Malgré la plaidoirie de Battendier, le parlement de Chambéry donna raison au vibailli [1].

Allusions. — Les dramaturges protestants choisirent dans la Bible les épisodes qui ressemblaient un peu à la situation actuelle : ils donnèrent aux sacrificateurs de Baal l'apparence des prêtres catholiques, les idoles des Philistins fournirent des allusions aux statues des églises, etc... Au début du Troisième Livre nous citerons toute sorte de pièces protestantes, allégoriques ou bibliques ; mentionnons ici seulement l'incident de 1563 : on emprisonna comme hérétiques sept personnes qui, sans permission, avaient représenté dans un village flamand le jeu du *Veau d'or* et une farce scandaleuse ; il est bien probable que cette pièce biblique contenait des allusions malignes [2].

Lecture de la Bible. — Même si un mystère biblique ne contenait ni digressions satiriques, ni allusions, il avait le tort, aux yeux des orthodoxes, de donner à certains l'envie de lire les Ecritures. Ils recourraient donc aux traductions françaises de tout format, dont les imprimeurs protestants inondaient l'Europe. Aussi, en 1585, un chanoine de Lille demanda à l'évêque de Tournai de prohiber les jeux bibliques, « principalement à raison que par iceux tant les joueurs que le peuple viennent à acheter et feuilleter les bibles en français ». L'évêque, qui avait déjà pris une ordonnance à leur sujet, se plaignit au gouvernement des Pays-Bas qu'elle était violée par la chambre de rhétorique de Lille et que ces jeux engendraient à Lille et dans les villages voisins des discussions sur l'Ecriture. A la fin de l'année, un édit royal, constatant qu'ils « donnaient occasion à plusieurs de se pourvoir de bibles », défendit à cette chambre de jouer des pièces tirées de la Bible ou de l'histoire religieuse, à moins qu'elles ne fussent approuvées par l'évêque [3].

1. *Mémoires et documents p. p. la société savoisienne d'hist. et d'arch.*.. XXXV, 1896, p. XCVII.

2. J'ai lu les placards en vers, que, peu avant de partir pour Genève, Eustorg de Beaulieu composa pour les peintres de Lyon, qui allaient jouer un mystère sur *Choré, Dathan et Abiron*. Ils contiennent peut-être des allusions — très anodines — à la doctrine protestante sur la Rédemption et la foi. H. Harvitt les a publiés dans la *Romanic Review* de 1915, p. 57.

3. Cf. *Mém. de la soc. impériale des sciences... de Lille*, 2e série, 4e volume, année 1857, p. 204-207 (B. de la Sorbonne, Hha 181, 8°. — *R. H. L.*, 1903, p. 210.

IV

Les mesures de répression.

La conséquence logique de tous ces griefs était la suppression totale des mystères : aussi plusieurs Parlements l'ont-ils décrétée. En novembre 1548, celui de Paris accorde aux Confrères de la Passion le monopole du théâtre dans Paris et la banlieue, mais il leur défend de jouer les « mystères sacrés », c'est-à-dire les pièces tirées de l'histoire religieuse. En 1556, celui de Bordeaux interdit aux bateleurs, enfants-sans-souci et autres joueurs de farces de jouer aucune pièce concernant « la foi chrétienne, la vénération des saints et les saintes institutions de l'Eglise »[1]. Peu après sa fondation, le Parlement de Rennes renchérit sur eux et fulmine, avant 1565, un édit contre les mystères, les farces et les moralités[2]. Dans la Flandre espagnole l'édit de 1559, déjà cité, prohibe la représentation de pièces sur la religion et les Ecritures. Toutes ces mesures rigoureuses datent de la même période : les quinze années qui ont précédé la première guerre de religion.

Les autorités religieuses et municipales furent, en général, plus tolérantes : sans doute, elles se rendaient mieux compte que les hauts fonctionnaires des Parlements qu'une interdiction absolue ne serait guère appliquée ; et, pendant le XVI^e^ siècle, pour remédier au mal elles employèrent des moyens moins radicaux. On généralisa une mesure souvent appliquée auparavant[3] : on n'autorisa les représentations qu'à la condition que

1. *Archives historiques de la Gironde*, III, 466.

2. Le Braz, *op. cit.* Lire les pp. 493-507 : il est important de connaître les griefs des autorités religieuses et laïques contre le théâtre populaire en langue bretonne. En 1704, le Parlement s'indigne qu'à Guingamp l'on ait vu sur la scène Ste Anne en couches et des acteurs habillés en prêtres ! En 1723 ce sont d'autres « impiétés et profanations » : on assiste à un concile, un acteur donne la bénédiction pontificale, une espèce d'ostensoir est placée sur la scène, etc... En outre, les acteurs et les actrices bénévoles ont une conduite répréhensible.

3. Dès le XV^e^ siècle les autorités religieuses se méfiaient des additions, et souvent elles faisaient lire ou remanier le texte par un théologien (cf. Cohen, *Mise en scène*, 182, 238, et P. de J., II, 561). Elles craignaient les désordres et exigeaient qu'on leur demandât l'autorisation de jouer (cf. P. de J., II, 8, 29, 40, 66). En 1490, leurs censeurs font surseoir à la représentation d'un mystère par les vicaires de Saint-Martin de Tours (article de Métais dans le *Bull. de la société archéologique de Touraine*, VIII, p. 23, sq.

le texte serait soumis à la censure préalable du clergé ou des échevins, et que les acteurs n'y ajouteraient rien [1]. Petit de Julleville a cité, pour le XVI[e] siècle, de nombreuses applications de cette sage mesure [2].

V

La persistance des mystères.

Les raisons que nous avons exposées dans l'Introduction, nous empêchent de faire l'histoire externe des mystères pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle. Nous nous contenterons d'énoncer quelques remarques sur des points particuliers.

Personne ne croit plus que l'arrêt de 1548 ait tué les mystères : ils ont continué d'être joués et d'être imprimés. Mais les éditions postérieures à 1541 sont assez différentes des anciennes. D'abord presque toutes sont de petit format ; je sais bien que, dans la plupart des autres genres littéraires, les grands formats sont de moins en moins employés; mais il semble qu'après 1541 il n'y ait plus une seule belle édition de mystère. En second lieu, elles sont généralement peu soignées : des vers sont faux, des phrases sont estropiées, et l'on a parfois rajeuni l'orthographe et le vocabulaire aux dépens de la versification ; visiblement ces livrets appartiennent à la littérature populaire [3]. Enfin elles sont peu nombreuses : aucun mystère tiré de l'Evangile n'est publié après 1542 ; dans l'Ancien Testament seules l'*Histoire de sainte Suzanne* et la *Patience de Job* sont réimprimées, et l'on édite quatre *Vies* de saints : celles de S[te] *Barbe*, de S[te] *Marguerite*, de *Marie-Madeleine* et de *S. Martin*. Seul le dernier de ces

1. Les improvisations des acteurs de mystères étaient bouffonnes ou satiriques ; la seule dont le texte ait été conservé, n'a rien d'édifiant ! Cf. P. de J., II, 71, et Cohen, *Mise en scène*, 240.

2. En 1584 les habitants de Fontcouverte, près de Saint-Jean-de-Maurienne, demandent à l'évêque la permission de jouer la *Passion* ; l'évêque accepte à la condition que le curé note aux répétitions les « paroles malsonnantes » (*Congrès des soc. sav. de la Savoie*, 16[e] session, 1901, p. 95).

3. Charles Nisard a même soutenu que les Cantiques dialogués de Madeleine, Joseph, etc..., qui ont eu une grande diffusion dans le peuple au cours des trois derniers siècles, étaient imités des mystères (*Histoire des livres populaires*, 2[e] éd., 1854, II, p. 217 et 235). De même, après mainte transformation, les Chansons de geste ont fini par aboutir à la *Bibliothèque bleue* et à la littérature de colportage. Mais les textes que cite Nisard, n'ont aucune ressemblance littérale avec les mystères conservés.

ouvrages, publié vers 1570, conserve le titre de *mystère* [1]. Aucun d'eux n'est postérieur au règne de Louis XIII. Le plus étendu de tous n'atteint pas six mille vers, et le nombre le plus élevé des personnages est de 53.

J'ai noté sur une carte de France toutes les représentations de mystères que je connais et qui eurent lieu après 1500. Je ne la publie pas, car elle induirait les lecteurs en erreur : par exemple, on croirait que pendant le XVI^e^ siècle il n'y en eut aucune entre l'Océan et la Garonne, sauf à Cadillac ; en fait, l'on a certainement joué des mystères dans cette région, mais les savants locaux n'ont pas fait de recherches dans ce sens, ou bien des articles enfouis dans quelque revue de province me sont restés inconnus.

Les défenses édictées par les Parlements eurent un succès inégal. A Paris, l'arrêt de 1548 paraît avoir été respecté, sauf vers 1588 : à cette date, l'auteur des *Remontrances* déjà citées reproche aux Confrères de la Passion de parodier le culte dans des pièces scandaleuses [2]. En 1597, après les troubles de la Ligue, ils se firent rendre par Henri IV le droit de jouer « les mystères de la Passion et Résurrection de Notre-Seigneur, des Saints et Saintes » ; mais, l'année suivante, le Parlement renouvela son interdiction des « mystères sacrés ».

En Bretagne, jusqu'en 1600 le Parlement réitéra à mainte reprise sa prohibition des mystères ; on en joua cependant à Malestroit (Morbihan) en 1601 et en 1629. De même, en Flandre, où le goût pour les spectacles religieux ou profanes a toujours été très développé et où l'on donne encore aujourd'hui des mystères mimés sous forme de processions, les défenses répétées des autorités religieuses et civiles furent souvent enfreintes.

En dehors de ces deux régions, voici les villes dont les archives ont révélé des représentations de mystères postérieures à 1550 : Amiens au moins jusqu'en 1597, Péronne encore au XVII^e^ siècle, Saint-Quentin (1567), Soissons [3] (1565), Nancy (1557),

1. De même, à partir de 1550 environ, dans les représentations le titre de *mystère* est remplacé par ceux de *jeu*, de *vie*, et surtout d'*histoire*. La disparition progressive de cet emploi du mot mystère me paraît due à l'évolution des esprits et aux défenses des Parlements.

2. Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, 1901, p. 42-45.

3. Cf. Georges Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, 1880.

Remiremont jusqu'en 1613, Besançon[1] (1572, 1584), Le Puy jusqu'en 1609[2] Chambéry, Marseille (1601), Draguignan jusqu'en 1603, Grasse vers 1600, Parthenay (1571), Le Mans (1556. 1559), Rouen jusqu'en 1608.

Parmi les bourgades où des mystères ont été joués, signalons Annet près de Meaux[3] (1560), de nombreuses localités de Maurienne et du Var, Auriol (Bouches-du-Rhône) et Nuillé-sur-Vicoin (Mayenne). On croyait naguère que le mystère avait persisté seulement dans les hautes vallées des Alpes, presque inaccessibles aux idées nouvelles; cette opinion est démentie par la liste précédente et surtout par les enquêtes si fécondes de M. Poupé dans les archives du Var[4]. Mais, tandis qu'auparavant le spectacle de la *Passion*, des *Actes* ou d'autres mystères occupait dix, quinze, vingt journées, et même plus, les représentations postérieures à 1550 ne paraissent pas avoir pris plus de trois journées.

Quel est le public qui lisait et regardait les mystères? A ce sujet, voici quelques indications. Un exemplaire de l'édition rouennaise de la *Patience de Job*, que possède la Bibliothèque Nationale, a appartenu, au XVI^e^ siècle, à un moine cistercien. Plusieurs éditions du XVI^e^ siècle portent des armoiries; mais la majorité d'entre elles a dû être achetée par les diverses classes de la bourgeoisie. Un exemplaire de la *Passion* de 1507 porte la signature de « Claude Fabry marchand »[5], et l'on sait que les *Actes des Apôtres* furent édités en 1538 par le pieux et riche marchand Alabat. Sur un exemplaire de ces *Actes* on lit la date de 1555 et la signature et la devise de Pierre Monet, de Nevers, cousin du contrôleur des aides Jehan Bedon. Les professions libérales sont représentées par le conseiller Abel Dargery, qui, en 1558, a mis sa signature sur un manuscrit de la *Passion* de Gréban[6]; du reste, dans la seconde moitié du siècle, on compte beaucoup de gens de justice parmi les provinciaux qui écrivirent ou firent jouer des mystères. Les autres signatures qui ont passé

1. Cf. Ulysse Robert, *Les origines du théâtre à Besançon* (*Mémoires de la société des Antiquaires de France*, LIX, 1900).
2. A cette date on y joue une pièce biblique à soixante ou quatre-vingts personnages!
3. *Bull. de la soc. d'histoire de Paris*, 1882, p. 77.
4. *Bull. histor. et philol.*, 1899, 1900, 1903, 1904, 1906 et 1920.
5. Bibliothèque Nationale.
6. Musée Condé, cf. P. de J., II, 396.

sous mes yeux, sont de personnages tout à fait inconnus [1]. Dans ses *Propos rustiques* Du Fail imagine qu'un maître d'école de campagne possédait le *Calendrier des Bergers*, Esope et le *Roman de la Rose ;* en 1548, son interpolateur, l'Angevin Jean Maugin, ajoute à ces trois livres divers ouvrages, dont les œuvres des Grébans [2]; mais, s'il a eu en vue les *Actes des Apôtres*, il est tombé dans l'invraisemblance, car leur prix les rendait inaccessibles à un maître d'école de village.

Après 1550, la noblesse ne fournit plus d'acteurs, ni d'entrepreneurs, sauf en 1557 à Barjols [3] (Var) et en 1573 dans une bourgade de Maurienne. Au cours du xvi[e] siècle, l'Eglise défend à ses membres de s'exhiber en spectacle et interdit les représentations dans les temples ; mais ces mesures, qu'il serait fastidieux d'énumérer [4], n'obtiennent qu'un succès tardif et inégal : les enfants de chœur renoncent difficilement à leurs joyeuses fêtes des Innocents, des Fous et des Rois, et le drame liturgique continue d'être joué dans mainte église [5]. Presque partout [6], le clergé ne fournit plus d'acteurs, et l'on ne voit plus se renouveler ce fait, qui eût semblé scandaleux au temps de la Contre-Réforme : pour jouer pendant sept années le personnage de Jésus, un moine avait négligé les devoirs de son état [7]. Mais les membres du bas clergé, qui vivent avec le peuple et qui connaissent son amour du spectacle, persistent à composer des pièces et à organiser des représentations [8].

Les Confrères cessent peu à peu de s'occuper de spectacles. Je connais peu leur histoire, et j'ignore les raisons exactes de ce changement ; mais voici quelques faits significatifs. A Argentan, la Confrérie du Saint-Sacrement joua la *Passion* assez

1. François Le Brun (*S. Christophe* de Chevalet, au musée Condé), le campagnard beauceron Mathieu Lorin (*Conception* de 1540, à la bibliothèque de Cherbourg), etc...

2. *Propos rustiques*, éd. La Borderie, 1878, p. 15 et 138.

3. *Bull. histor. et philol.*, 1904.

4. Le *Dictionnaire des mystères* de Douhet cite les décisions des Conciles, col. 28-32.

5. Cf. P. de J., I, 78-80. A la fin du siècle, G. Bouchet décrit une sorte de drame liturgique qui, le Vendredi Saint, était encore chanté dans les églises (éd. Roybet, V, 34, Serée xxxiii).

6. En 1573, dans la Maurienne, certains acteurs étaient des prêtres.

7. A Troyes en 1490 (P. de J., II, 59).

8. De même, Le Braz constate que le bas clergé des derniers siècles était beaucoup plus favorable que les évêques aux pièces religieuses en langue bretonne (p. 510).

régulièrement, mais vers 1600 ce spectacle fut supprimé à cause de désordres. Les confréries de S. Jacques, qui avaient été nombreuses et florissantes, poursuivirent assez longtemps leurs représentations : en 1562 celle de Lille vient jouer à Béthune[1], en 1567 celle de Saint-Quentin joue un mystère de *S. Jacques*, et en 1596 celle de Limoges représente la tragédie irrégulière de l'avocat Bardon. Mais, à Draguignan, la confrérie des Apôtres cessa, à une date comprise entre 1532 et 1551, de jouer, à la Fête-Dieu, l'Ancien et le Nouveau Testament ; et désormais ce furent des particuliers, comme Textoris, qui organisèrent ces représentations annuelles[2]. Dès 1543, à Rouen, les Confrères de la Passion s'abstinrent de représenter eux-mêmes la *Passion* : ils firent venir pour ce but ceux de Paris[3]. Ces derniers ont cessé vers 1600 de jouer eux-mêmes[4]. Enfin la confrérie des cordonniers de Rouen a soigneusement conservé un mystère manuscrit de *S. Crépin et S. Crépinien ;* ils y mirent leurs signatures depuis 1443 jusqu'en 1758, mais j'ignore s'ils l'ont joué après le XVI^e^ siècle[5].

En province, depuis les robins jusqu'aux paysans[6], la grande masse des laïcs resta fidèle à ce divertissement, et quand les horreurs de la guerre civile eurent cessé, l'on renoua dans plusieurs villes la vieille tradition[7]. En 1613, à Draguignan, un avocat proposa de faire jouer par la jeunesse l'*Histoire de la destruction de Troie*, mais plusieurs personnes s'indignèrent que le jeu traditionnel de la Fête-Dieu fût remplacé par une « fable », une « histoire profane ».

En somme, les mystères furent moins lus dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle que dans la première : mais, malgré les guerres, les critiques des protestants et les défenses ou restric-

1. Champollion-Figeac, *Documents historiques inédits*, IV, 1848 (article de La Fons-Mellicoq).

2. Art. de Mireur, *Revue des sociétés savantes*, 6^e^ série, t. III, 1876, p. 465.

3. P. de J., II, 142.

4. En 1615, leurs locataires les accusent de fainéantise et d'ivrognerie (P. de J., I, 436). Pareillement, les confrères parisiens de Notre-Dame de Liesse ne se réunissent plus que pour festoyer (cf. *infrà*).

5. Musée Condé. Cf. P. de J., II, 498, et l'intéressante thèse d'Ostrowski (Greifswald, 1909).

6. A Villejuif en 1547 et à Annet en 1560 ce sont des laboureurs et un meunier qui organisent des représentations de mystères (cf. Coyecque, *Actes notariés*, II, n° 4470, — *Bull. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1882, p. 77).

7. Par exemple à Rouen pour la *Passion*.

tions édictées par les autorités laïques et religieuses, ils furent joués assez fréquemment. Méprisé par les hommes de lettres, entre 1540 et 1590 environ ce genre ne fait plus partie de la littérature à la mode. Sa décadence est manifeste ; mais il est encore assez répandu pour que certains dramaturges protestants s'en inspirent [1], et pour qu'à la fin du siècle, quand l'éclipse de la tragédie régulière commence, la tragédie irrégulière lui emprunte quelques-uns de ses traits caractéristiques [2].

1. Bèze, Des Masures, Coignac, La Croix, sans compter les inconnus dont les pièces n'ont pas été conservées.

2. Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 31 et 41, — G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Age*, I, p. 8.

CHAPITRE IV

Les Miracles.

I Chronologie des Miracles. — II. Les Miracles du XVIe siècle.
III. La disparition des Miracles.

I

Chronologie des Miracles.

Dans les Mystères il arrive fréquemment que Dieu le Père, le Fils, la Vierge, ou un saint (pendant sa vie ou après sa mort) effectuent des miracles : ces épisodes, qui nécessitaient une machinerie compliquée, provoquaient la surprise et l'admiration des spectateurs ; aussi l'auteur des *Actes des Apôtres* les a-t-il multipliés au cours de son immense rapsodie. Mais, bien avant les Mystères, il existait déjà des pièces, dont chacune était consacrée à un seul fait surnaturel: on y voyait la Vierge, un saint, ou parfois Dieu sauver d'un péril ou de la damnation, ou même ressusciter un personnage vertueux ou un pécheur repenti. Elles sont généralement intitulées Miracles, et constituent un genre littéraire, dont la disparition coïncide avec le développement de la tragédie française. Avant d'examiner les dernières d'entre elles, jetons un rapide coup d'œil sur l'évolution du genre.

Les plus anciens Miracles qui aient été conservés sont antérieurs à 1150 ; rédigés en langue latine, ils représentent les merveilleuses actions de S. Nicolas[1]. Hilaire, disciple d'Abélard, consacra au même saint une pièce écrite partie en latin, partie en français[2]. C'est encore lui qu'à la fin du XIIe siècle Jean

1. Sur la popularité de ce « thaumaturge de l'Orient », voir Em. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, 1902, p. 372.

2. Cf. P. de J., I, 70-76 ; — Cohen, *Histoire de la mise en scène*, 1926, p. VIII et 34.

Bodel met en scène dans le plus ancien Miracle en langue française que l'on connaisse.

Entre 1255 et 1280 Rutebeuf compose le *Miracle de Théophile*, où pour la première fois au théâtre se manifeste le pouvoir surnaturel de la Vierge. Du XIIIe au XVIe siècle, les miracles attribués au pouvoir ou à l'intercession de Notre-Dame eurent une extraordinaire célébrité; ils étaient racontés dans de nombreuses compilations, qui furent rajeunies et éditées encore au XVIe siècle. Dès le XIIIe siècle ils furent mis à la scène. Ils constituaient tout le répertoire dramatique [1] de nombreuses confréries littéraires, ou *palinods*, créées en l'honneur de la Sainte Vierge.

A partir de cette époque jusqu'à la seconde moitié du XVIe siècle l'on a joué un grand nombre de Miracles, écrits surtout en langue française, et qui, pour la plupart, se rapportaient à la Vierge. Il ne sera pas inutile d'indiquer tous ceux dont on connaît le texte ou la date de représentation. Mentionnons d'abord deux d'entre eux, où n'apparaît aucun être surnaturel : la *Moralité d'un empereur qui tua son neveu*, qui est beaucoup moins un Miracle qu'une Moralité historique et que nous étudierons au chapitre suivant, et le *Jeu de la sainte Hostie* qui mettait en scène la fameuse histoire du Juif parisien et de l'hostie sanglante, et qui eut un grand succès: il en parut, au XVIe siècle, deux éditions en caractères gothiques, et il fut représenté au moins à Senlis [2] en 1501, à Metz en 1513, à Bar-le-Duc en 1514 [3], à Saint-Junien [4] (Haute-Vienne) en 1519, à Laval en 1533. Probablement il y avait à Paris une confrérie de la Sainte-Hostie qui faisait jouer cette œuvre dans la capitale.

Voici ensuite les Miracles des saints : ceux de S. Martial joués à Limoges en 1290 et 1302, de S. Jacques majeur joués à Compiègne en 1502 par sa confrérie [5], à Bourges [6] en 1530 par les soins des Augustins et à Dijon [7] en 1542, et de S. Nicolas. Parmi

1. Par exception les Confrères de Notre-Dame de Liesse jouent vers 1533 à Paris la *Moralité de la Vendition de Joseph*.

2. Cf. Georges Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, 1880.

3. Aimond, *Le théâtre à Verdun* (*Mémoires de la société des lettres... de Bar-le-Duc*, 1909).

4. Cf. Arbellot, *Du théâtre en Limousin au XVIe siècle* (*Bull. hist. et phil.*, 1893).

5. Article d'Alexandre Sorel dans le *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, II, 1875. Cf. *Romania*, 1875, p. 152.

6. Voir mon livre sur les *Actes des Apôtres*, ch. III.

7. Cf. l'excellente monographie de Gouvenain sur *Le théâtre à Dijon*.

tous les miracles de ce dernier, ce fut celui du mécréant volé, et protégé par le saint, qui eut la plus grande célébrité : il fut pris comme sujet par l'auteur des drames latins de Saint-Benoît-sur-Loire, par Hilaire, par Jean Bodel, et par l'auteur d'un Miracle que des écoliers jouèrent, au xv^e^ siècle, dans un cimetière près de Blois [1]. Vers 1520 l'on édita à Paris un Miracle, dans lequel le saint protège un mécréant volé d'une autre manière ; selon M. Roy, il a été composé dans la seconde moitié du xv^e^ siècle et joué par la confrérie de S. Nicolas, que formaient les avocats parisiens [2]. Du Verdier cite aussi un *Mystère et beau miracle de S. Nicolas*, à 24 personnages, publié à Paris vers 1540. A Metz, l'on joua, en 1513, un Miracle de S. Nicolas que Ph. de Vigneulles a résumé. En 1503, on représente à Béthune un « jeu de S. Nicolas » [3].

Dans quelques pièces un saint était associé à la Vierge; voyez, par exemple, l'histoire du *Prévôt délivré du purgatoire* (14^e^ Miracle Cangé) et la *Comedia S. Nicholai de Tollentino;* cette « comédie » latine sera étudiée au début du 2^e^ livre.

Passons au groupe considérable des Miracles de Notre-Dame. Nous savons qu'on en joua en 1450 à Namur [4], en 1462 à Bouafles (Seine-Inférieure), en 1510 à Dijon, en 1534 à Saint-Maixent [5], en 1555 à Saint-Omer [6]; mais quantité de représentations ont eu lieu sans laisser de traces. Heureusement l'on a conservé le répertoire d'une confrérie, qui, selon les conjectures de M. Roy, résidait à Paris près des Halles, non loin des Confrères de la Passion ; il comprend 40 Miracles, qui furent composés pendant la seconde moitié du xiv^e^ siècle [7]. Les sujets

1. M. Samaran a retrouvé les fragments d'un « rolet », contenant le prologue (*Romania*, 1925, p. 193, et 1927, p. 297). On y trouve l'expression *mistere de bibus*; le second mot était encore employé au xviii^e^ siècle.

2. Em. Roy, *La Comédie sans titre et les Miracles de Notre-Dame* (*R. Bourguignonne de l'enseignement supérieur*, XI. 1901), p. cliii. De Montaiglon a émis l'hypothèse que la confrérie parisienne qui fit représenter ce drame, était celle des charretiers (*Bull. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1882, p. 34).

3. Cf. l'article de Lafons-Mellicoq dans les *Documents historiques* de Champollion-Figeac, 1848, IV, p. 343.

4. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, I.

5. *Journal de Guillaume et Michel Le Riche.*

6. J. de Pas, *Mystères et jeux à Saint-Omer*, 1913.

7. Roy, *op. cit.*, p. clxxxix et cxcii. Ce recueil, connu sous le nom de manuscrit Cangé, a été publié par Gaston Paris et longuement étudié par P. de J., par Mortensen (*Le théâtre français au Moyen-Age*, 1903), par Lintilhac (*Le théâtre sérieux du Moyen-Age*), etc... Le 5^e^ Miracle diffère des autres, car il n'a pas pour sujet un prodige effectué par Marie, mais son enfantement virginal de Jésus.

de la plupart d'entre eux étaient très populaires, et servirent à des pièces plus récentes ou à des remaniements.

Ainsi le dernier de ces Miracles raconte la vie de S. Alexis : elle fut représentée en 1485 à Compiègne, en 1498 à Metz en trois journées, en 1608 au Puy par des écoliers. Des tragédies sur ce sujet furent jouées en 1602 chez les Jésuites de Pont-à-Mousson, en 1621 chez ceux de Béthune, en 1659 dans la région de Draguignan, en 1661 à Annecy [1].

Le Miracle n° 31 a pour héroïne la reine Berthe, femme de Pépin ; une pièce portant le même titre fut jouée à Compiègne en 1455.

Le sujet de l'ermite meurtrier est traité dans le Miracle n° 30, dans un mystère dont la représentation près de Laval, en 1532, dura neuf jours, et aussi dans une pièce imprimée en caractères gothiques dont M. Æbischer a découvert un fragment à Fribourg, en Suisse [2].

Le sujet du Miracle n° 4 est pareil à celui du Miracle du comte d'Artois, composé en 1536 par Louvet; et dans une autre pièce celui-ci a utilisé le sujet du 15e Miracle.

Le Miracle n° 1 a pour sujet l'histoire d'« un enfant qui fut donné au diable quand il fut engendré ». Jean Jehannot, qui s'associa avec sa belle-mère vers 1508-1512 et qui mourut en 1522, publia, de concert avec elle, le *Mystère ou miracle d'un jeune enfant que sa mère donna au diable quand il fut engendré* [3]. Ce mystère traite le même sujet. L'action y est fréquemment coupée par les saillies du Fol; son rôle a été récemment ajouté ou remanié, car il se dit « cousin de Triboulet », or le fou de Louis XII devint célèbre vers 1509, et mourut avant 1514 [4]. Le reste de la pièce a peut-être subi des remaniements : l'on a pu ajouter quelques scènes en enfer, une tirade satirique d'Astaroth

1. Cf. Lanson, *R. H. L.*, 1903, et Mugnier, *Le théâtre en Savoie*, 1887.

2. *Romania*, 1925, p. 511.

3. Un exemplaire est conservé à la bibliothèque de Séville ; en 1535 le fils de Christophe Colomb l'avait acheté pour neuf deniers dans la province de Léon. M. Jean Babelon en a publié le texte dans son livre sur *La bibliothèque française de Fernand Colomb*. Aux corrections proposées dans la *Romania* de 1914 (XLIII, 625) ajoutons celle-ci : v. 1365, l'*Amorabaquin* au lieu de *la mort de Baquin*.

4. Cf. Montaiglon et Rothschild, *Recueil de poésies françaises*, XIII, 1-11. — Un autre Triboulet moins connu, servit de fou au roi René dès 1452 (cf. *Cabinet historique*, 1871, t. XVII, p. 129-132, et Arnaud d'Agnel, *Les comptes du roi René*, 1908, 3 vol.).

et une description des tourments infernaux [1]; mais il remonte à la seconde moitié du XV^e siècle [2]. L'on représenta à Metz en 1512 un jeu que, dans sa *Chronique de Metz*, Jacomin Husson a raconté en grand détail, et son analyse correspond trait pour trait au mystère publié par Jehannot [3]. Il est vraisemblable que les acteurs messins ont utilisé l'édition du libraire parisien.

Plusieurs Miracles de Notre-Dame ont d'autres sujets que ceux du répertoire Cangé. Ainsi l'on représenta l'histoire de Théophile [4] à Aunai (Eure-et-Loir) en 1384, à Limoges en 1533, et en deux journées au Mans en 1539. Près de Laval, en 1498, l'on donna pendant trois journées le mystère de la *Bourgeoise de Rome* dont nous connaissons l'horrible sujet. En 1505, selon les frères Parfait, et à Die, en 1541, l'on représenta le *Mystère du chevalier qui donna sa femme au diable ;* cette pièce fut imprimée une fois sans lieu ni date et une autre fois en 1544 à Lyon chez Chaussard ; elle a été composée pour une confrérie qui fêtait l'Immaculée Conception; peut-être a-t-elle été écrite ou remaniée à Lyon [5]. A Nantes, en 1532, en présence de François I^er, on représenta le combat d'un tribun romain contre le roi Artur, que la Vierge protégeait [6].

Citons enfin les Miracles qui ont été écrits spécialement en l'honneur de Notre-Dame de Liesse; sous ce vocable on révérait près de Laon une image de la Vierge que trois chevaliers de la région avaient rapportée de Terre Sainte ; leur miraculeuse aventure fait le sujet du mystère de Louvet joué à Paris en 1547, et d'une pièce représentée à Gand en 1644 [7]. En 1553 on joue

1. Il y a chevauchement de rimes quadruples aux vers 1140, 1141, 1172, 1173 et 1232, 1233, 1261, 1262. — Dans les vers de Satan et du Fol on trouve, à la rime, les noms de *Paris*, *Seine*, *Orléans*, *pont d'Orléans*, *forêt de Tourfou* (Torfou, Maine-et-Loire) : peut-être ont-ils été écrits dans le centre de la France.

2. Remarquez des formes comme *j'espoir*, *bouldre* (bouillir), *venez o nous*. *Royne* compte tantôt pour deux, tantôt pour trois syllabes.

3. Les différences sont insignifiantes : à Metz on adjoint Léviatan à Satan et Astaroth, et la Vierge et Raphaël accompagnent en enfer Michel et Gabriel.

4. Parmi tous les miracles de Notre-Dame celui de Théophile est à peu près le seul qui ait été figuré dans les églises françaises. La liste des vitraux et des bas-reliefs où il est représenté, s'étend du XIII^e siècle à l'année 1540 (cf. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, 1902, p. 297, et *L'art religieux de la fin du Moyen-Age*, 1908, p. 209).

5. Cf. Roy, *op. cit.*, p. CLII.

6. Cf. Aug. Hamon, *Jean Bouchet*, 1901, p. 127-130.

7. Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique*, IV, 339. Un des livres qui ont été consacrés à ce lieu de pèlerinage, remonte au XV^e siècle (*Cat. Rothschild*, III, p. 491). Voir aussi Poète, *La confrérie de Notre-Dame de Liesse* (*Bull. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1903).

à Soissons un mystère de Notre-Dame de Liesse[1]. A Paris on fonda en 1413 dans l'église de l'hôpital du Saint-Esprit en Grève une confrérie qui portait son nom et qui jouait des Miracles en son honneur: dans la première moitié du xv[e] siècle, on composa pour les confrères le *Mystère... d'une jeune fille laquelle se voulut abandonner à péché*[2], qui a été imprimé à Paris entre 1510 et 1531[3] et à Lyon en 1543. De 1536 à 1550 Louvet écrivit douze Miracles qui étaient joués par les autres confrères et leurs femmes au siège de la confrérie: en 1543 c'était l'hôtel de feu Simon Aquiton, rue de la Vieille Tixeranderie.

Faut-il ranger parmi les Miracles de Notre-Dame le *Mystère de Pierre de Provence et de Maguelonne*, qui paraît avoir été écrit dans le dernier tiers du xv[e] siècle[4]? Je ne le crois pas. Sans doute le sous-titre porte : *contenant plusieurs beaux miracles faits en l'honneur de la glorieuse vierge Marie*, et la pièce est ensuite qualifiée de *mystère de Notre-Dame;* si Dieu et le diable n'y apparaissent pas, du moins Marie vient souvent au secours des deux amoureux. Mais ces épisodes miraculeux semblent à M. Babelon, qui a découvert l'unique exemplaire de ce mystère, un élément inutile à l'action ; l'auteur les a maladroitement surajoutés pour se conformer à la tradition dramatique et pour rendre édifiante une très profane histoire d'aventures et d'amour[5].

La liste que nous venons de donner prouve que les Miracles de Notre-Dame ont été beaucoup plus nombreux et plus souvent joués que ceux des saints, et que les représentations furent fréquentes entre 1450 et 1555. Malheureusement il ne reste des Miracles composés au xvi[e] siècle que ceux de la confrérie parisienne, et, pour une part, celui du *jeune enfant donné au diable*. D'après ces treize pièces nous allons essayer de montrer ce qu'était devenu ce genre dramatique peu avant sa disparition.

1. G. Lecocq, *op. cit.*

2. Roy, p. cl.

3. Colomb en avait acheté un exemplaire dans le Léon pour un sou. Cf. Babelon, *op. cit.*, p. 137.

4. Le libraire parisien qui l'a publié, exerça de 1510 à 1531. L'ouvrage contient 3.500 vers environ, et l'intrigue y est fort compliquée. Cf. Babelon, *op. cit.*, p. xvii-xxvi et 138.

5. Le mélange de profane et de sacré se remarque dans ces vers publiés par M. Babelon :

> Un baiser, m'amie Maguelonne,
> D'amours me faut prendre déduit,
> Du dard d'aimer tout mon cœur bruit.
> Vierge, je requiers ton conduit...

II

Les Miracles du XVI^e siècle.

Sous la forme où il a été imprimé et joué en 1512, le Miracle de l'*Enfant donné au diable* est bien différent du Miracle Cangé correspondant. Sans doute, dans les deux pièces, les circonstances sont à peu près les mêmes, mais l'auteur [1] de la seconde avait des visées plus profanes que celles de son prédécesseur. Celui-ci ne pensait qu'à fortifier le culte de la Vierge : sans cesse les personnages parlent d'elle, l'implorent et vont la prier à l'église; c'est elle qui dirige toute l'action, et le ton reste toujours édifiant.

Dans la pièce écrite et remaniée entre 1450 et 1512, Marie est parfois nommée; elle obtient de son Fils le prodige qui sauvera le jeune homme, et celui-ci la remercie ; mais elle n'occupe le premier plan que pendant un moment assez bref. L'auteur a laissé de côté le procès [2] que Marie gagnait sur le Diable devant Dieu : au XVI^e siècle, l'on commençait à regarder comme des sottises inconvenantes les épisodes de ce genre [3].

D'autre part, on a jugé indispensable de dérider les spectateurs : comme dans de nombreux mystères, un Fol débite au public des coq-à-l'âne, des scatologies et des obscénités [4]. Pour la même raison l'on a représenté l'Enfer, où Lucifer « forcène » et bénit ses suppôts, et l'on a imaginé que ceux-ci réussissaient à empoigner le jeune homme et à le conduire dans les « infernaux palus » ; de là deux épisodes qui à la fois amusaient et effrayaient le public : les anges viennent reprendre l'enfant et repoussent les diables à grand fracas, et le fils ressuscité raconte les tourments des damnés [5].

Enfin, l'on a eu le souci de faire une œuvre dramatique : dès le début nous sommes au cœur du sujet; l'intérêt est excité par

1. J'emploie ce mot, faute de pouvoir préciser l'étendue des remaniements.

2. Ce sont, sans doute, les dramaturges du XIV^e siècle qui l'ont inventé : car il n'en est pas question dans le récit que Gautier de Coincy avait donné de ce miracle (*Miracles de la Sainte Vierge*, éd. Poquet, 1857. col. 441-454).

3. Pour la suppression d'un épisode semblable, cf. Lebègue, *Les Actes des Apôtres*, ch. VI.

4. La pièce n'en était pas moins jouée par des enfants (v. 109).

5. Il en est exactement de même dans le Mystère des *Actes des Apôtres*.

le contraste entre le plaisir du vieux père à se voir un héritier, un fils sage et travailleur, et la violente douleur de la mère, qui a toujours caché à son mari et à leur fils son souhait impie. La scène dans laquelle le fils arrache à sa mère son secret, est fort bien conduite, et les réflexions du mari sont conformes à la nature.

Ainsi donc, ce Miracle est l'œuvre d'un ou de plusieurs écrivains qui pensaient moins à l'édification qu'à l'art de la composition, à la psychologie, et aux moyens d'intéresser et d'amuser le public. Les interventions du fou sont d'un goût déplorable, mais il y a du talent dans cette œuvre peu connue.

Le talent, hélas ! manque complètement à Jean Louvet[1], fournisseur habituel de sa confrérie. Simple grainetier-fleuriste, il était féru d'art dramatique. Il appartenait aussi à la confrérie de la Passion, qui le chargea avec trois autres entrepreneurs de préparer la représentation des *Actes des Apôtres*. En cette qualité, lors de la Montre, il chevaucha en costume de gala, et avec eux il adressa au Roi une ballade. L'année suivante, en 1541, il prit le titre de sergent à verge du Châtelet, et le procureur général, dans sa diatribe contre les confrères de la Passion, le cita parmi les « gens non lettrés et de condition infâme ». Comme ancien maître de cette Confrérie il signa en 1548 l'acte d'achat de l'hôtel de Bourgogne. Il avait pour devise : *Espoir de mieux*.

Ses pièces comprennent entre 800 et 1.800 vers. Les principaux personnages sont des princes et des chevaliers, et dans la 8e pièce des bourgeois. Le recueil d'Angé présentait au public un bon nombre de miracles dont les saints, les prêtres, les moines et les religieuses étaient les bénéficiaires. Lohmann constate dans les Miracles de Louvet l'absence de protagonistes religieux et de sermons, et il en conclut que l'auteur ne se préoccupait guère de la religion et que Notre-Dame est à ses yeux une commode *Dea ex machina :* rien de plus.

L'argument que le savant allemand tire de la qualité des personnages, est peu solide. En effet, au XVe et au XVIe siècle, la vie des saints est démesurément amplifiée par les auteurs de

1. Sur ce personnage et sur son œuvre voir P. de J., II, 608, — Roy, p. CXLVII, — et surtout W. Lohmann, *Untersuchungen über Louvets 12 Mysterien*. Greifswald, 1900. Le manuscrit des Miracles est conservé à la Bibliothèque Nationale ; James de Rothschild et Lohmann en ont exécuté des copies.

Mystères, et on la représente à grands frais devant un immense public ; aussi les auteurs de Miracles, qui disposent d'une machinerie et d'un personnel restreints, délaissent ce genre de sujets. D'autre part, les Miracles qui mettaient en scène le clergé, édifiaient certainement les spectateurs du XIVe siècle ; mais deux cents ans plus tard ils eussent produit mauvais effet, et les autorités religieuses ou laïques auraient pu en tirer prétexte pour tracasser les Confrères : n'y voyait-on pas une abbesse enceinte, une mère de pape follement vaniteuse, une femme réfugiée dans un couvent d'hommes, un chanoine marié, une nonne mariée, un pape vénal et traité de « charogne » par la Vierge ? Au temps de Louvet, ces sujets scabreux paraissent avoir été laissés de côté, et il s'est contenté de montrer dans sa première pièce un chapelain, à qui le diable inspire un amour criminel et qui est brûlé.

En outre, ses protagonistes invoquent fréquemment Notre-Dame de Liesse, dans deux pièces ils se rendent en pèlerinage à son sanctuaire, et toutes se terminent par une prière en faveur de la Confrérie. Enfin, en 1540, 1543 et 1549, il attaque les Luthériens, Calvin et les briseurs de statues de la Vierge.

Il ne s'est pas mis en frais d'imagination. Dans les compilations il a choisi des histoires où un personnage vertueux ou innocent est sauvé ou ressuscité par Marie. Toutefois, dans la dernière pièce, elle rend la vie à une femme qui, sur le conseil du diable, s'était suicidée, et dans la première elle sauve une autre, qui avait dû tuer deux coquins. Dans le recueil Cangé, il arrive plus fréquemment que Marie sauve de grands coupables, tout en laissant parfois périr leurs complices; son pouvoir surnaturel s'y manifestait d'une manière plus surprenante, mais peut-être, au XVIe siècle, trouvait-on excessive cette compassion qu'elle témoignait à des scélérats pour un instant de repentir. A cela près, les deux séries de Miracles offrent des sujets analogues : « histoires de brigands et de femmes calomniées, assassinats, tortures et supplices ». Tandis que le Malin apparaît rarement dans les Miracles Cangé, dans sept pièces sur douze Louvet lui donne un rôle considérable : très souvent déguisé, il induit les hommes au péché [1].

1. Dans le premier miracle de Louvet le diable dirige la plus grande partie de l'action, alors que le Miracle Cangé et la *Vie des Pères* qui traitent le même sujet, ne le mentionnent pas.

Le 9e Miracle raconte la fondation de Notre-Dame de Liesse, et le 11e représente un sacrilège qui aurait eu lieu près de Mons et dont le souvenir persiste encore dans cette région. Le premier, apparenté au 15e Miracle Cangé, est tiré de la *Vie des Pères*, qui a pu fournir aussi le sujet du troisième. Le 5e ressemble un peu au 27e Miracle Cangé et provient, selon Lohmann, du *Dit de Flourence de Rome*. Le 2e est peut-être inspiré du roman d'*Amis et Amiles*, et le roman du *Méchant sénéchal* paraît avoir été utilisé pour le 4e. Dans le 6e Louvet combine l'histoire, très répandue, d'un enfant que le diable fait mourir, avec celle d'un enfant que la négligence de sa nourrice met en danger. Lohmann n'a pas trouvé la source du 8e, dans lequel une bourgeoise essaie de se débarrasser de son mari en le faisant accuser de viol par une paillarde. Quant aux nos 7, 10 et 12, ils sont de la plus grande banalité, et le savant allemand les croit composés d'emprunts faits à d'autres Miracles : avec les années l'originalité de Louvet diminuait encore davantage !

Toutes ces histoires romanesques sont traitées de façon identique. L'auteur pratique encore l'entrecroisement des actions, et ne fait aucun effort pour mettre en valeur les épisodes essentiels [1] ; il n'y a aucune esquisse de caractères. Le style et la versification sont sans intérêt [2].

Son auditoire avait une prédilection pour les personnages et les épisodes comiques; car ils tiennent une grande place dans son œuvre. A vrai dire, ce comique n'est guère varié, et il provient surtout des mystères. Les supplices durent longtemps, et le bourreau et son valet raillent cruellement les condamnés; tous deux sont gourmands et assoiffés. On nous donne le spectacle des préparatifs d'une chasse. Les bergers, les ribauds et les soudards vantent le bon temps qu'ils se donnent. Satan injurie ses diables, à deux reprises un portier accueille grossièrement les visiteurs [3], un aveugle et son compagnon le boiteux

1. Par contre il connaît quelques trucs du mélodrame : au moment où l'ermite, poussé par le diable, va tuer la comtesse de Flandre, Marie frappe à sa porte; pendant quelque temps il hésite entre les objurgations de Marie et celles du diable, et l'action dramatique reste en suspens.

2. Les octosyllabes sont remplacés par des décasyllabes pour les prières et pour l'entrée des protagonistes. Celle-ci est souvent signalée par des rondeaux; mais les bourreaux, les mendiants et les brigands emploient aussi ce genre de strophe. Louvet pratique la rime équivoque.

3. Dans la *Vie des Pères* le portier est poli, et il ne figure pas dans le Miracle Cangé correspondant (Lohmann).

se disputent et reçoivent des coups; un « sourdaud »[1] comprend de travers ce qu'on lui dit, et trouve une mouche dans son potage. Leurs injures et leurs plaisanteries sont souvent scatologiques, mais l'obscénité est rare. Des marins emploient des termes techniques; des « coquins » affamés disent quelques mots d'argot, et dans le 9e Miracle il y a une phrase soi-disant en turc. Tout cela est dénué de valeur et d'originalité, sauf un passage du 4e Miracle : un scélérat y persuade au villageois Guillot de passer pour le prince de Rome, et l'engage à prendre les manières des « bragards de Cour » ; sur son ordre, Guillot s'essaie à parler leur langage :

Petit punays, monsieur de paige,
Je vous donne au dyable, venez,
Apportez ma mulle, amenez
La torche, bigarrez mon voire.
Croyez d'un cas, il est notoire.
Benoist seigneur, voullez d'un sault
Donner la carrière au courtault...
Allons vomir la patenostre,
Mignon monsieur du chappellaîn
Desbridera messe soubdain,
Puys irons menger la rotye[2]. (F° 79).

Le comique était bien moins développé dans les Miracles antérieurs : Lintilhac[3] qui s'est évertué à recueillir dans le répertoire Cangé les traits plaisants, cite les coq-à-l'âne d'un soi-disant fou, quelques reparties de bourreaux, de larrons et de « sergents du pape », les plaisanteries traditionnelles sur les nouveaux mariés, et c'est à peu près tout. Les personnages de petite condition, charbonniers, mendiants, sergents, messagers, mariniers, entremetteuses, ne cherchaient pas à amuser le public, et dans un seul Miracle, celui de l'*Empereur Julien*, les diables disaient quelque chose de comique.

1. Lohmann a lu : un *soldat* ! Ses citations sont parfois fautives.

2. Cette citation reproduit l'orthographe du manuscrit. D'une note que me communique M. Philipot, j'extrais les passages suivants : « Vers 3, interversion comique, lire : *amenez ma mule, apportez la torche*. Vers 4, voire, voirre=verre ; l'expression signifie peut-être : versez du vin dans mon verre, mais Sainéan ne cite pas cet emploi de *bigarrer* (*R. XVIe siècle*, I, 494). Vers 6, voullez=volez. Vers 10, souvenir probable du portrait de frère Jean : *beau dépêcheur d'heures, beau débrideur de messes* (*Gargantua*, XXVII) ; le livre de Rabelais a paru en 1534, cinq ans avant la représentation de ce Miracle ».

3. *Le théâtre sérieux du Moyen-Age*, 1904, ch. IV.

III

La disparition des Miracles.

Le Miracle était plus proche de la Tragédie que le Mystère. Son étendue dépasse rarement 2.000 vers, les personnages sont relativement peu nombreux; il ressemble un peu à une tragédie qui finirait bien, puisque au dernier moment le héros est sauvé d'une fin sanglante. Même si l'aventure comprend de nombreuses péripéties, il y a *unité de péril;* l'action est moins compliquée que dans le Mystère, qui ne possède que l'*unité de héros*. Quand le prodige est précédé ou suivi d'une vie de tribulations ou de pénitence, cette vie est assez brièvement représentée.

Presque tous les Miracles ont en commun l'intervention décisive et l'apparition de la Vierge ; mais, sauf chez Louvet, les circonstances varient beaucoup, et on y voit toute sorte de personnages. Le Miracle a préparé la voie à la Moralité historique et au drame bourgeois : supposez que la Vierge sauve l'héroïne de Jean Bretog à cause de son repentir ; la « tragédie de l'amour d'un serviteur» deviendra un Miracle peu différent des autres.

Et pourtant ce genre a disparu au cours de la deuxième moitié du XVI[e] siècle. Sans doute peu d'archives ont été fouillées : de nouvelles recherches feront probablement connaître quelques représentations de Miracles; mais il est remarquable que la minutieuse enquête de M. Poupé dans le département du Var et celle de M. Lanson, qui s'étend jusqu'à l'année 1630, n'en aient révélé aucune [1].

Quelles sont les causes de cette disparition? D'abord, les Protestants ont cherché à discréditer les miracles des saints et de la Vierge ; ils n'y voyaient que superstition et idolâtrie ; là où ils ont dominé, l'on a cessé de jouer des Miracles. Mais cette explication est insuffisante, et il y a eu aussi d'autres causes. Erasme, dont l'influence fut si grande, raillait souvent les pro-

1. Toutefois, dans le *Bull. histor. et phil.* de 1904, M. Poupé cite l'*histoire du chevalier désespéré*, qui fut jouée à Brignoles en 1598 et qui était peut-être un Miracle. On notera comme des exceptions le Miracle joué à Gand en 1644 et celui de Notre-Dame de Cambron publié en 1647 à Namur par Denis Coppée (P. de J., I, 452). Je ne tiens pas compte des nombreuses tragédies de S. Alexis, car je suis persuadé que l'intervention de Marie y était supprimée, ou tout au moins que la Vierge ne paraissait pas sur la scène.

diges que le peuple ou les moines attribuaient à S. François, à la Vierge, etc... ; des catholiques orthodoxes mettaient en doute la valeur historique de la *Légende dorée* et d'autres recueils hagiographiques. L'on a pu, en outre, trouver étrange la mansuétude que la Vierge toute-puissante témoignait à des criminels [1]. Enfin, pour des raisons assez complexes, la partie la plus cultivée du public critiquait les apparitions divines qui abondent dans les Mystères et qui constituent, comme dirait Lintilhac, le « clou » de chaque Miracle [2].

Il me semble que dans le courant du XVI[e] siècle les poètes dédaignent ce genre et l'abandonnent aux Confrères. Sauf exceptions, les Miracles ne sont plus joués qu'en petit comité, dans des cénacles de gens de condition et de culture médiocres; un confrère comme Jean Louvet était incapable de renouveler le genre. Comme ce public recherche l'amusement, tout en conservant les prières à Marie et l'indispensable prodige l'on développe surtout les scènes de farce ; ce comique grossier renforçait le dédain des gens pieux et lettrés pour le Miracle. Ces Confréries végétèrent [3] ; elles ne cherchèrent pas à conserver leurs répertoires dramatiques : deux seulement nous sont parvenus, celui du recueil Cangé et celui de Louvet. Plus d'une a dû, comme celle de Notre-Dame de Liesse à Paris, borner bientôt son activité à de bons repas [4]. A la fin du XVI[e] siècle, tandis qu'en Espagne le Miracle prenait un grand développement [5], en France il survivait peut-être dans d'obscures Confréries, mais il avait cessé d'être un genre littéraire [6].

A la différence du Mystère et de la Moralité allégorique, il n'a jamais été un obstacle au succès de la Tragédie.

1. Petit de Julleville a fort bien exprimé le malaise que certains miracles Cangé font éprouver, de nos jours, à un catholique (I, 127).

2. Cf. p. 45, 190, 266, et notre livre sur les *Actes des Apôtres*, ch. VI.

3. Il existe encore des Palinods, où l'on rime des poésies en l'honneur de la Sainte Vierge.

4. Cf. Jacques du Breul, *Le théâtre des antiquités de Paris*, 1612, p. 996, et Sauval, *Les antiquités de Paris*, cité par Lohmann, p. 22.

5. En Espagne, ce genre garda la faveur du clergé et des lettrés et fut cultivé par des écrivains infiniment supérieurs à notre grainetier-fleuriste (Cf. Marcel Dieulafoy, *Le théâtre édifiant : Cervantès, Tirso de Molina, Calderon*, Paris, 1907).

6. Les miracles de la Vierge ont donné matière à quelques opéras modernes. En 1927, M. Saint-Georges de Bouhélier a tiré d'un de ces miracles un long drame, dont la représentation n'a pas eu de succès. M. Brillant, qui est lui-même favorable au théâtre chrétien, a montré dans le *Correspondant* du 25 mars 1927 (p. 942) les défauts de sa pièce.

CHAPITRE V

Les moralités.

I. Caractères généraux de la Moralité. — II. Les Moralités comiques et satiriques. — III. Les Moralités religieuses et mystiques. — IV. Les Moralités bibliques, Marguerite de Navarre : 1. Moralités tirées des paraboles. — 2. Moralités tirées de la vie de la Vierge. — 3. Moralités sur la Passion. — 4. Moralités tirées de l'enfance du Christ. — V. Les Moralités historiques. — VI. L'opinion de la Renaissance sur les Moralités.

I

Caractères généraux de la moralité.

Au xv[e] et au xvi[e] siècle la Moralité fut florissante en France [1]. Son succès s'est maintenu longtemps, malgré les railleries des novateurs et l'introduction de la comédie et de la tragédie ; du reste, l'interdiction des mystères religieux par certains Parlements lui fut favorable. De nombreuses représentations de « moraux », de « moralités », de « bergeries moralisées », et d' « histoires moralisées » ont été énumérées par Petit de Julleville et par M. Lanson ; et bien des comédies, des tragi-comédies, et des tragédies jouées pendant la Renaissance ne furent que des moralités.

Mais ce nom a été donné à des pièces très diverses, qui n'ont de commun qu'une tendance moralisatrice plus ou moins accentuée. Parmi elles on rencontre des farces, des mystères, des drames historiques ou bourgeois, etc... Essayons de mettre un peu d'ordre dans ce chaos, en laissant de côté les « moralités »

1. Les principaux ouvrages sur les moralités sont : Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen-Age*, 1886 (p. 31-103 et 319-402, catalogues des moralités conservées et des représentations, à compléter par la liste dressée par M. Lanson dans la *R. H. L.*, 1903), — *Idem*, *La comédie et les mœurs au Moyen-Age*, 1886, — Lintilhac, *Le théâtre sérieux du Moyen-Age*, 1904, — *Idem*, *La comédie : Moyen-Age et Renaissance*, 1906, — Mortensen, *Le théâtre français au Moyen-Age*, 1903, tr. Philipot (le ch. V résume excellemment une partie de l'ouvrage du même auteur, intitulé *Profandramat i Frankrike*, Lund, 1897).

qui sont de véritables mystères. La Moralité est essentiellement une pièce allégorique, mais ce caractère manque à certaines « moralités historiques ». Tantôt l'allégorie est surajoutée à la pièce : par exemple, les drames de l'*Enfant prodigue* et de *Pyramus et Tisbée* sont suivis d'une explication allégorique, que rien ne faisait prévoir et qu'on peut aisément supprimer. Tantôt elle lui est incorporée, comme dans les « comédies » de Marguerite de Navarre. Dans la presque totalité des pièces une grande partie des personnages sont abstraits ou collectifs : ils symbolisent une classe de la société, un vice, une vertu, une qualité de l'esprit, parfois les choses les plus inattendues. Quant aux personnages individuels, ils sont généralement anonymes : le Père, le Fils, etc... ; les noms empruntés à l'histoire, à la légende ou à la Bible sont très rares.

II

Les moralités comiques et satiriques.

L'on a proposé pour les moralités divers classements, qui par suite de l'extrême variété de ces drames ne sont pas absolument satisfaisants. Pour notre sujet il sera commode de distinguer d'abord deux grands groupes : d'une part les moralités comiques et satiriques, d'autre part les moralités religieuses et mystiques.

Les premières ont bien moins de rapports avec la tragédie religieuse qu'avec la comédie. Beaucoup d'entre elles ressemblent à des comédies de mœurs ou de caractère, et dépeignent d'une façon exacte et animée les travers et les vices de l'époque. Remplacez les noms d'Instruction et de Luxure par ceux d'un pédagogue et d'une fille : la moralité des *Enfants de maintenant* deviendra un drame bourgeois, tantôt gai, tantôt triste.

D'autres moralités sont des satires sociales ou politiques : elles s'attaquent à une profession, à une classe de la société, aux abus du temps, au gouvernement. Si les mesures de François I[er] et de ses successeurs restreignent les moralités et les farces politiques, par contre la Réforme donnera l'essor aux satires contre les abus de l'Église, et fera de la moralité une

arme antipapiste. Ce seront de pseudo-comédies sur la chrétienté malade, le pape malade, le monde malade, où la plupart des personnages sont allégoriques et qui ridiculisent et critiquent violemment et grossièrement la papauté et les dogmes catholiques[1]. Ces farces protestantes, à la fois allégoriques et religieuses, ont exercé une certaine influence sur deux pièces que nous examinerons dans le IIIe livre : l'*Abraham sacrifiant* de Bèze et surtout la pseudo-tragédie de *Josias*.

III

Les moralités religieuses et mystiques.

Beaucoup de moralités ont un caractère religieux et mystique très marqué. Ainsi, dans l'une d'elles, le Discret mène l'Indiscret vers Amour divin; dans une autre la Chair et l'Esprit se disputent l'Homme qui, après la mort de la Chair, est reçu par le Ciel. Ces pièces, où des abstractions discutent en termes de scolastique, nous semblent mortellement ennuyeuses ; elles n'ont presque rien de dramatique : ce sont des « homélies rimées »[2], des catéchismes récités, ou des effusions mystiques[3]. Elles n'en ont pas moins eu un vif succès; car les lettrés de jadis étaient plus familiarisés que nous avec les abstractions, et ils écoutaient avec autant de plaisir une moralité à double ou triple allégorie qu'une farce débridée ou un mystère. Le catholique

1. Voir les savants travaux d'Emile Picot sur *Les moralités polémiques* (*B. S. H. P.*, 1887, 1892 et 1906) et de Fritz Holl, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des XVI Jahrhunderts in Frankreich* (1903).

2. Petit de Julleville.

3. Au milieu d'un galimatias qui associe continuellement des choses concrètes à d'obscures abstractions, on a la surprise de rencontrer une très belle tirade que la lecture de l'Ancien Testament a inspirée vers 1545 au médiocre Pierre du Val :

Ciels lumineux ! vous, autres éléments,
Tremblez sous moi en oyant ma parole !
Je suis qui suis par mes hauts jugements ;
Orgueil j'abaisse et les humbles j'extolle...
Tout meurt sans moi et tout en moi a vie ;
Je suis par tout en ma force assouvie
Et tout j'enclos et comprends de mes mains...
Je suis en moi de ma propre puissance ;
La mer, les vents me font obéissance ;
De mon seul doigt je pèse les abîmes
Et soutiens tout par effets altissimes ;
J'enclos le ciel, je mesure et compasse
Toute hauteur par ma divine grâce.
C'est moi, c'est moi qui d'un rien ai fait tout...

(*Théâtre mystique de Pierre du Val et des libertins spirituels de Rouen au XVIe siècle*, p. p. Emile Picot, 1882, p. 141).

Des Autels a fait jouer devant le cardinal de Tournon, qui était pourtant un amateur de la poésie nouvelle, un « dialogue moral » sur la Chair et l'Esprit, et a publié, au moment des débuts de la Pléiade, un autre « dialogue moral », où conversent Vouloir divin, Ignorance, le Temps et Vérité ! En 1589, Simon Poncet dédie son Colloque chrétien à l'abbesse de Chelles [1]. Ce genre était en faveur auprès des mystiques comme Marguerite de Navarre, et des « libertins spirituels » [2]. Les protestants l'ont pratiqué [3], ils ont exploité le thème de la Vérité persécutée et triomphante [4] ; Des Masures et plusieurs de ses coreligionnaires ont écrit des « bergeries spirituelles » allégoriques et calvinistes.

Au premier abord, ces allégories religieuses paraissent aussi éloignées du théâtre moderne que des mystères ; et pourtant, n'ont-elles pas facilité le développement du drame psychologique ? L'opinion du savant éditeur des moralités wallonnes est très affirmative : « Il me paraît incontestable, écrit-il, que c'est la Moralité, autant et plus que le Mystère, qui a ouvert les voies à la tragédie classique » [5]. A l'appui de cette théorie on peut faire la remarque suivante : la moralité allégorique et mystique habitue les spectateurs à ces conflits intérieurs qui tiennent si peu de place dans les mystères ; elle analyse les penchants de l'âme et les mobiles auxquels elle obéit.

Voici, par exemple, une moralité protestante de 1545, publiée par Picot avec les pièces de Du Val : « l'Affligé gémit sous le joug d'Ignorance; Connaissance vient à son secours, et argumente si bien contre Ignorance, que celle-ci s'avoue vaincue ». Sous l'argumentation théologique on découvre un drame de conscience : l'homme souffre d'une inquiétude religieuse, il veut trouver par lui-même la vérité, mais il ne parviendrait pas à secouer le joug de l'autorité et à renoncer à la croyance de ses pères, s'il ne se sentait soutenu par la Grâce divine.

Dans une autre pièce de même tendance l'Homme fragile est tiraillé entre Concupiscence qui lui procure mille plaisirs matériels, et Loi qui rectifie sa conduite. Après avoir obéi tantôt à

1. *Bibliothèque du théâtre français*, 1768, I, 283.
2. Cf. le *Théâtre mystique de Pierre du Val.*
3. Voir l'ouvrage de Holl et les articles précités de Picot, dans le *B. S. H. P.*
4. Cf. Creizenach, III, 27.
5. *Mystères et moralités du manuscrit 617 de Chantilly*, p. p. Gustave Cohen, p. CXLVI. — Cf. Mortensen, p. 138.

l'une, tantôt à l'autre, il prononce ces paroles banales, mais éternellement vraies :

> Hélas ! je sens une discorde
> Entre mon esprit et ma chair.

Foi et Grâce arrivent, et aident la Loi à triompher. Ces conversions sont promptes, insuffisamment préparées [1] et analysées ; les discussions théologiques encombrent le drame; la psychologie est sommaire et réduite à l'étude de la lutte entre la chair et l'esprit [2] et du problème du salut. Mais l'on pourrait déjà appliquer à ces pièces peu dramatiques ce que l'on a dit de la tragédie du XVII[e] siècle : « l'action a pour scène le cœur humain »[3].

IV

Les moralités bibliques. Marguerite de Navarre.

Nous allons examiner successivement deux catégories de moralités qui se rapprochent plus que les précédentes de la tragédie religieuse : celles dont le sujet est tiré de la Bible, et celles qui, sans être bibliques, empruntent leur sujet à l'histoire.

Sauf celle du *Mauvais riche*, les moralités bibliques que nous allons passer en revue sont toutes allégoriques. J'en exclus, en effet, la pièce de Lazare, Marthe et Madeleine [4], qui est en réalité un mystère, ou un fragment de mystère. Elles sont très variées : certaines sont comiques et pourraient figurer au paragraphe II, les autres sont aussi sérieuses et mystiques que celles du paragraphe III. Une seule est tirée de l'Ancien Testament : celle des *Frères de maintenant*, qui transpose en drame bourgeois l'histoire de Joseph vendu par ses frères : trois vices et vertus personnifiés interviennent pour condamner ou sauver Anatole : ainsi

1. On peut adresser le même reproche à la « farce » de l'*Inquisiteur*, écrite par Marguerite de Navarre.

2. Cf. entre autres la moralité de *Mundus, caro, demonia*.

3. Citons ces réflexions très justes de Mortensen : « La méthode qu'emploie la moralité est encore trop grossière... Et pourtant c'est ici que, pour la première fois dans l'histoire du drame, nous assistons à un essai pour démêler les motifs des actions humaines... C'est le drame le plus psychologique du Moyen-Âge ». Cf. aussi Legouis et Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, 1924, p. 183.

4. Petit de Julleville, *Répertoire*, p. 77.

s'appelle Joseph dans cette pièce. Les auteurs de moralités ont puisé plus largement dans les paraboles et dans la vie du Christ et de sa Mère.

1. *Moralités tirées des paraboles.*

Les paraboles évangéliques se prêtent aisément à une adaptation théâtrale ; depuis les origines du drame chrétien elles ont été partout et très souvent mises à la scène. En France, au xv[e] et au xvi[e] siècle, il y en eut au moins deux qui fournirent le sujet d'« histoires » ou de « moralités » : celles du Mauvais Riche et de l'Enfant prodigue[1].

La première parabole a été très souvent jouée; j'ai relevé onze représentations, dont cinq dans le département du Var[2] :

1352, *Le Mauvais Riche et le Ladre ;*

1572, à Forcalquier, l'*Histoire du Mauvais Riche ;*

15 août 1582, à Aups (Var), l'*Histoire du Lazare et du Mauvais Riche ;*

1585, à Dôle, le *Mauvais Riche*, joué par les élèves de rhétorique du collège de l'Arc[3] ;

1587, à Francfort, on refuse au maître de l'école française la permission de faire jouer une comédie du Riche et de Lazare;

1593, au Puy, l'*Histoire du Mauvais Riche*, à 80 personnages;

1599, à Pont-à-Mousson, la comédie française du *Mauvais Riche*, jouée par les élèves des Jésuites devant le duc de Lorraine;

1600, au Beausset (Var), le jeu du *Mauvais Riche* (on y brûla de la poudre) ;

1604, à Barjols (Var), l'histoire du *Mauvais Riche* avec la tragédie des *Juives ;*

1624, à Lorgues (Var), la même histoire ;

1629, à La Garde-Freinet (Var), le *Mauvais Riche ;*

Enfin, dans la *Maison des jeux*, roman publié en 1642, Ch. Sorel a longuement décrit une représentation villageoise de la *Tragédie du mauvais riche*[4]. L'on y voyait un médecin

1. Les paraboles qui se voient le plus souvent sur les vitraux et les bas-reliefs de nos cathédrales gothiques, sont : le Mauvais Riche, l'Enfant prodigue, le Bon Samaritain et les Vierges folles (Mâle, *L'art religieux du XIII[e] siècle*, 1902, p. 231). Le poète néo-latin Roillet a composé un dialogue sur la parabole des vignerons homicides.

2. Pour les représentations varoises de cette pièce, voir le *Bull. histor. et philol.*, 1903, 1904 et 1920.

3. Gofflot, *Le théâtre au collège*, p. 64. –

4. Tome I, p. 464-470. Cf. Emile Roy, *Charles Sorel*, 1891, p. 29

et un apothicaire, comme dans la « tragédie » que nous avons conservée sur ce sujet; c'était probablement la même pièce.

Au xvi[e] siècle l'on a publié deux drames différents qui traitent ce sujet. Le plus ancien des deux, intitulé *La vie et l'histoire du mauvais riche* ou *La moralité nouvelle du mauvais riche et du ladre*, a été imprimé à Paris et vers 1540 à Lyon. L'auteur s'est conformé au récit évangélique; mais il s'est plu à montrer au public un valet, qui naturellement s'appelle Trottemenu, un maître-queux qui le raille, le coléreux Lucifer, Satan, et les diables Rahouart et Agrappart qui guignent en vain l'âme du ladre et emportent celle du riche.

L'autre pièce porte le titre d'*Histoire et tragédie du mauvais riche extraite de la Sainte Ecriture*. Elle a été publiée à Rouen par Jean Oursel et par Daniel Cousturier, et à Paris par Simon Calvarin. Ces éditions sont citées dans les *Recherches* de Beauchamps, dans le catalogue La Vallière et dans le répertoire Petit de Julleville, mais les bibliographes modernes n'en ont découvert aucun exemplaire. Heureusement le Musée Condé possède une copie manuscrite, exécutée d'après une édition. Comme cet ouvrage n'a jamais été analysé, nous allons l'étudier brièvement.

Les derniers vers donnent en acrostiche le nom de l'auteur : un certain Mathurin Leroi[1]. Il pratique la rime couronnée et l'allitération. La liste de ses dix-huit personnages est assez différente de celle de l'autre pièce, qui n'en comptait que treize. Au début, le sermon du Prêcheur fait défaut. L'on voit encore Abraham, un ange et des diables, mais Dieu le Père n'apparaît pas. Le cuisinier du riche ne s'appelle plus Tripet, mais Tasterost, et il est flanqué d'un gâte-sauce, nommé Humebrouest. Le serviteur a troqué son nom banal contre celui d'Accordetout.

Il n'y a aucune ressemblance textuelle entre les deux pièces. Leroi a inventé certaines circonstances, dont quelques-unes produisent un effet dramatique : il introduit dans l'action les cinq frères du riche, qui les invite à banqueter; le ladre compare la pitié des chiens envers lui à la cruauté de leur maître; celui-ci et sa femme partent pour la chasse et regardent sans s'émouvoir le cadavre du malheureux, mais leurs serviteurs sont plus humains et ils l'enterrent.

1. Il n'y a rien, à ce nom, dans les fiches Picot.

L'élément comique est encore plus important que dans la moralité anonyme : non seulement les cuisiniers se disputent, mais des ménétriers, pendant le banquet, sonnent un vaudeville. Quand le Riche tombe malade, Satan et Belzébuth se déguisent et se donnent, l'un pour le médecin Ignare [1], ancien étudiant au Caire, à Paris et à Montpellier, et l'autre pour l'apothicaire Croquo. Ignare renifle les excréments du malade et regarde son urine. Le Riche dévore de la viande et de l'or, puis il dicte son testament [2] et se voue aux diables. Après une très longue agonie qui devait beaucoup amuser les spectateurs, il meurt, ses frères prennent l'or, et les cuisiniers volent la vaisselle, puis s'entre-tuent.

Dans cette « histoire » remarquons surtout la suppression du personnage de Dieu et le développement des scènes de farce : on constate les mêmes tendances dans de nombreuses pièces religieuses écrites ou remaniées à cette époque [3].

Nous avons conservé une seule moralité tirée de la parabole de l'Enfant prodigue, et elle n'a pas été réimprimée depuis le XVII[e] siècle. Elle mériterait une étude approfondie, car c'est une plaisante comédie de mœurs, écrite dans un style dru et nourri d'expressions familières et proverbiales, et elle a tenu une grande place dans l'histoire de notre théâtre. Le sujet, tiré des versets 11-32 du chapitre XV de S. Luc, fut populaire dans toute l'Europe [4]. Chez nous, depuis le XII[e] siècle, les écrivains tirent de cette parabole des poèmes [5], les artistes la représentent sur les vitraux des églises, les prédicateurs en font le thème de leurs sermons [6]. La pièce française que nous avons conservée, fut écrite après la farce de Pathelin [7], et elle fut imprimée au

1. Dans les Miracles de Louvet, Satan prend toutes sortes de déguisements, mais Leroi s'est peut-être souvenu du célèbre mystère de la *Vengeance*, dans lequel le diable Gorgarant apparaît à Néron sous l'aspect d'un médecin (voir mon livre sur les *Actes des Apôtres*, ch. IX).

2. Comme dans les Mystères il invoque Désespérance.

3. Sous le titre de *Mort burlesque du mauvais riche, petite tragédie*, un piètre écrivain nommé Les Isles Le Bas, a publié à Caen en 1663 une plate bouffonnerie bachique (B, Rondel). Elle est très différente de nos deux moralités; mais, comme au Moyen-Age, l'on y voit le riche appeler le diable et celui-ci l'entraîner en enfer.

4. Voir la savante étude de Fr. Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama des XVI Jahrhunderts*, Innsbruck, 1888.

5. Voir par exemple *Courtois d'Arras*.

6. Entre autres Menot, *Sermones quadragesimales*, 1530, f° CXIX.

7. On y lit ceci : « La femme Pathelin ne sut jamais mieux la façon ».

moins six fois à Paris, à Rouen et à Lyon [1]. C'est probablement elle que l'on a jouée dans toute la France, en 1504 dans un cloître de Laval [2], en 1532 et 1563 à Béthune, en 1539 à Limoges, à Cadillac-sur-Garonne en 1541 [3], à La Cadière (Var) en 1599 [4], et au Val (Var) en 1672 [5].

Son succès a franchi même les frontières linguistiques de la France : il est difficile de prouver qu'elle ait influencé les auteurs étrangers des pièces latines, flamandes, ou allemandes sur le même sujet [6], mais il s'est trouvé un Hollandais inconnu, qui l'a en partie traduite. Sa pièce, qui paraît dater de la première moitié du XVI^e^ siècle, fut éditée à Amsterdam en 1641, au début du XVIII^e^ siècle, et en 1855, et à Anvers en 1655; grâce à la parfaite obligeance du conservateur de la bibliothèque de La Haye, j'ai pu lire l'édition la plus récente, et constater que dans cette pièce semi-narrative les parties dialoguées contenaient des gallicismes et étaient calquées sur les vers de la moralité française [7].

Voici enfin la preuve la plus curieuse de sa célébrité : quand le Français Tiron traduisit l'*Acolastus* de l'humaniste hollandais Gnapheus, il emprunta les vers de l' « argument » et les noms de deux personnages à notre *Histoire de l'enfant prodigue* [8].

Je n'analyserai pas la moralité française ; il suffit de savoir que l'auteur a composé un petit mystère, où deux actions s'entre-

1. B. Nat., Rés. Yf 1596, 2930 et 4472. Le musée Condé possède un exemplaire de l'édition Bonfons (Paris, 1577), que Petit de Julleville a omise. La dernière édition, parue en 1616, contient des rajeunissements et des lapsus.

2. En 1500 vers et avec 12 personnages, comme dans notre pièce.

3. H. Minier, *Le théâtre à Bordeaux*, 1883, p. 12.

4. Les cinq entrepreneurs, dont deux prêtres et un régent, font valoir que « c'est l'honneur du commun et servira d'exemple à toutes sortes de personnes » (*Bull. hist. et phil.*, 1920, p. 145).

5. *Les divers rapports* publiés par Eustorg de Beaulieu en 1537, contiennent une ballade-prologue pour une certaine *Histoire morale de l'enfant prodigue*. Nous ignorons la nature de cette pièce, mais M^lle^ Harvitt suppose avec raison que Beaulieu n'en était pas l'auteur et qu'à l'occasion d'une représentation les entrepreneurs lui ont demandé de rédiger un prologue (*Romanic review*, 1915, p. 313). — Dans le roman déjà cité, Sorel mentionne une représentation villageoise de l'*Histoire de l'Enfant prodigue*. — Quant à la pièce de l'*Enfant prodigue*, qui fut jouée à Lille en 1599 par les élèves des Jésuites, elle était peut-être inspirée par l'*Acolastus* de Gnapheus.

6. Les entrevues du fils prodigue avec les courtisanes se ressemblent forcément dans toutes les pièces.

7. Une pièce sur l'enfant prodigue fut jouée à Gouda en Hollande en 1548, M. Fransen pense qu'elle était en français (*Les comédiens français en Hollande*, 1926, p. 28).

8. Sa traduction a été publiée à Anvers en 1564. Voir *infra*, ch. X.

croisent : d'un côté le père et le fils aîné, de l'autre le prodigue chez la digne Madame Heurtebise ou aux champs. Le ton s'élève quelquefois au niveau du drame bourgeois, mais les scènes de grosse comédie dominent, et ce sont elles qui ont fait le succès de la pièce [1] : les spectateurs aimaient la peinture réaliste, amusante et morale de la luxure et du vice du jeu. Les caractères des personnages sont vivants. La pièce est suivie d'une explication allégorique, qui est fréquemment reproduite à cette époque : le père est l'image de Dieu, l'aîné représente les justes (!), le prodigue est le pécheur, et les pourceaux sont les diables.

2. *Moralités tirées de la vie de la Vierge.*

Nous n'avons pas conservé la moralité de Notre-Dame qui fut jouée à Draguignan en 1514, ni celle de l'Annonciation que les écoliers de Béthune représentèrent en 1546 ; mais nous possédons la *Moralité très excellente* (!) *à l'honneur de la glorieuse Assomption*, que le marchand Jean Parmentier fit jouer à Dieppe le 15 août 1527 et qui fut imprimée à Paris en 1532. Comme les pièces de Du Val, elle est sortie d'un de ces Palinods [2], cénacles de poésie pieuse où s'élaboraient en l'honneur de la Vierge des ballades, des rondeaux et des moralités fort allégoriques et obscurs.

Ce Parmentier n'était pas fermé à l'humanisme et aux idées nouvelles : il a traduit le *Catilina* de Salluste, et voyagé aux Indes Orientales [3]; mais il s'est conformé aux usages littéraires des palinods et a écrit sur l'Assomption une pièce ultra-allégorique. Marie s'appelle la Bien Parfaite, et elle va épouser Dieu, qui est le Bien Souverain. Faites-les converser avec le Bien Naturel, qui symbolise la nature humaine imparfaite, le Bien Gracieux, le Bien Vertueux, la Bien Humaine, le Bien Triom-

1. Le dialogue de Ravisius Textor, intitulé le Génie et le Vieillard, est en partie tiré de « l'histoire bien connue de l'enfant prodigue » : on voit un héritier cajolé par trois courtisanes, qui, après l'avoir dépouillé de son argent, l'injurient grossièrement : « *Stercoratas meas nates non traderem tibi osculandas* » ! La moralité des *Enfants de maintenant* contient quelques scènes analogues.

2. Sur celui de Rouen voir l'avant-propos du Théâtre de Du Val, p. p. Picot, — De Beaurepaire, *Les puys du palinod de Rouen*, 1907, — Charles Guéry, *Les palinods de Rouen* (*R. catholique de Normandie*, 1915-1916).

3. Cf. Picot, *Soties*, III, 105, — Guy, *L'école des rhétoriqueurs*, 1910, p. 363-372, — E. Guénin, *La route de l'Inde*, 1903, p. 136-153.

phant, et les trois filles de Sion, et vous aurez une idée du logogriphe de Jean Parmentier.

3. *Moralités sur la Passion.*

La Bibliothèque Nationale possède un exemplaire de la *Moralité et figure sur la Passion* que Jean d'Abondance a écrite vers 1540, et que l'éditeur lyonnais Benoist Rigaud a publiée sous le titre de *Moralité... nommée Secundum legem debet mori* [1]. La Passion est simplifiée et prend la forme de ces procès surnaturels, qui plaisaient tant au public du Moyen-Age. Le Roi souverain (Dieu le père) ordonne qu'un Innocent (Jésus) périsse pour sauver Nature humaine. Dame débonnaire (Marie) demande successivement à Noé, à Moïse, à S. Jean, à Siméon et au Roi souverain de modifier cette sentence, mais chacun lui donne tort. Envie et le Gentil saisissent l'Innocent, le bafouent, le frappent et le font périr. Cette pièce nous paraîtrait supportable, si un Fou ne venait amuser les spectateurs aux moments les plus pathétiques.

Ce thème était populaire en France depuis plus d'un siècle : Claus Sluter s'en était inspiré pour son puits de Moïse, et il avait déjà été mis à la scène dans le mystère rouergat du *Jugement de Jésus*. Le *Mystère de la rédemption de Nature humaine*, joué à Angers en 1502, et l'*Innocent* représenté à Laval en 1507, étaient aussi des moralités sur la Passion, mais l'on n'en a pas conservé le texte [2].

4. *Moralités tirées de l'enfance du Christ.*

Marguerite de Navarre, connue surtout par ses contes, fut aussi un fécond poète lyrique et dramatique. Deux ans avant sa mort, elle publiait dans les *Marguerites de la marguerite des princesses* quatre « comédies » bibliques [3], la « comédie » des

1. Edition sans date. Rigaud a exercé de 1558 à 1597 (Baudrier, III). Sur cette œuvre voir Roy, *Le mystère de la Passion en France*, 1904, p. 445-449 et 506, — *Catalogue Rothschild*, I, p. 377, — Carnahan, *Jean d'Abondance*, 1909 (compte rendu dans la *Romania*, 1910, p. 104).

2. Tous ces faits ont été établis par M. Roy, *op. cit.*, p. 387, 434-437, 447.

3. Réimprimées dans les *Marguerites* en 1549, 1552, 1554, 1558, 1873 (éd. Frank, t. II) et à part en 1923 (éd. Schnéegans, *Bibliotheca romanica*, Strasbourg). Nos références renvoient à cette dernière édition. — M. Jourda a publié en 1925 dans la *Revue du XVI^e siècle* un précieux *Tableau chronologique des publications de Marguerite de Navarre.*

Deux filles, deux mariées, etc..., et la « farce » de *Trop, prou, peu, moins* [1]. Elle laissait en manuscrit deux moralités d'inspiration évangélique [2] : le *Malade* et l'*Inquisiteur*, une sorte de thrène dialogué : la *Comédie sur le trépas du roi* (1547), et un dialogue mystique : la *Comédie jouée au Mont-de-Marsan en 1547* [3] (nouveau style, 1548).

Elle fit copier le long mystère des *Actes des Apôtres ;* j'ai consacré à son exemplaire une notice qui a été lue en 1924 au Congrès des sociétés savantes [4] et que j'ai développée dans mon ouvrage sur les *Actes*. Une de ses lettres, écrites en 1532, parle des « mômeries et farces », auxquelles elle s'occupe avec ses amis [5].

Ses pièces ont été peu remarquées, et seulement deux contemporains en ont parlé. Dans son *Histoire de l'hérésie*, Florimond de Rémond mentionne « une traduction tragi-comique presque de tout le Nouveau Testament, qu'elle faisait représenter en la salle devant le roi son mari, ayant recouvert pour cet effet les meilleurs comédiens qui furent lors en Italie » [6]. La présence de comédiens italiens à la cour de Navarre est très vraisemblable: mais, si l'on en juge par les pièces imprimées, il s'en faut bien que Marguerite ait mis à la scène « presque tout le Nouveau Testament ».

L'autre témoignage a plus de valeur, car il provient d'un mémorialiste, qui par sa grand'mère connaissait bien la vie de Marguerite : « Elle composait souvent, écrit Brantôme, des Comédies et des Moralités qu'on appelait en ce temps-là des Pastorales, qu'elle faisait jouer et représenter par les filles de

1. Réimprimées dans l'édition Frank.

2. Publiées par Leroux de Lincy dans son édition de l'*Heptaméron* (1853). La seconde a été inspirée par la conversion de l'inquisiteur L. de Rochète, brûlé comme hérétique en 1538.

3. Publiées par M. Lefranc dans les *Dernières poésies de Marguerite de Navarre*, et rééditées par M. Schnéegans.

4. *Bulletin philologique et historique*, année 1924, p. XIV.

5. *Lettres*, éd. Génin, I, 382. — Un vieux serviteur de Calignon raconte en 1639 que son maître, âgé de douze ans environ, « ouït à Grenoble les comédiens de la reine Marguerite, laquelle était de la Religion et qui était sœur du grand roi François, laquelle allait par la France enseignant ladite Religion sous couleur de comédies, sans que nul pour lors l'osât contredire, et particulièrement audit Grenoble, où elle fit représenter la *Religion malade* » (Douglas, *Vie et poésies de Calignon*, 1874, p. 327). Calignon eut douze ans en 1562, longtemps après la mort de Marguerite. Qu'y a-t-il d'exact dans ce récit, postérieur de quatre-vingts années à l'événement ?

6. Livre VII, ch. III, p. 849 (1610), cité par Hilarion de Coste, *Eloges et vies des reines*, 1630, p. 421.

la cour. » On peut tenir pour certain que nos moralités bibliques ont été représentées devant Marguerite.

« Comédies », « pastorales », « tragi-comédies » : les genres avaient des limites encore indécises, et si, dans l'édition princeps, ces pièces reçurent le nom de *comédies*, c'est qu'elles ne contenaient aucun événement tragique, terrible, douloureux[1]; mais l'élément comique y fait défaut.

Ces moralités bibliques sont intitulées : la *Nativité de Jésus-Christ*, l'*Adoration des trois rois à Jésus-Christ*, les *Innocents*, le *Désert*. On y reconnaît l'influence des anciens mystiques allemands, que, selon l'ingénieuse conjecture de M. Parturier, l'évêque Briçonnet fit connaître à la reine entre 1521 et 1533. Elles comprennent respectivement 1.292, 1.463, 1.082 et 1.585 vers, et correspondent aux paragraphes 7-20 du chapitre II de S. Luc, et aux paragraphes 1-12, 13-19 et 19-22 du chapitre II de S. Matthieu; l'auteur a mis à la scène le début de la vie de Jésus, sauf la Circoncision, la Purification et la Présentation. Outre les sources évangéliques, il a emprunté des épisodes aux apocryphes, aux compilations ou aux mystères (le refus des trois hôtes avant la nativité, la mort du fils d'Hérode, la nourriture de Marie par les anges, etc...), aux peintures ou aux mystères (Joseph allumant la mèche et réparant l'étable). Il cite souvent les prophéties bibliques, le *Cantique des Cantiques* et l'*Apocalypse*.

Il est inutile d'étudier en détail les quatre pièces, l'on en trouvera une analyse précise dans l'édition Schnéegans. Prenons seulement la dernière. Le sujet de la *Comédie du Désert* est emprunté à une légende, qui eut beaucoup de succès. Joseph et Marie avaient fui la persécution d'Hérode; un jour qu'ils traversaient un désert, ils se trouvèrent sans vivres. Joseph partit en chercher, mais, quand il revint avec quelques fruits, il vit sa femme et son fils comblés de vivres que les anges avaient apportés. A cet épisode Marguerite a ajouté, tout à la fin, les deux apparitions de l'ange qui prescrit à Joseph d'aller en Galilée (S. Matthieu, II, 19-23).

Ce double sujet n'occupe qu'une partie de la pièce, et le reste

1. La mort des Innocents devient un événement heureux, célébré au ciel par des réjouissances. Comme le remarquait Gaston Paris (*Journal des Savants*, 1896, p. 356), la comédie sur le trépas du roi doit son titre à son dénouement heureux.

provient de l'imagination de l'auteur[1]. Voici l'analyse de la comédie : d'abord Joseph s'en va chercher des vivres. Puis Dieu commande aux anges d'aller nourrir sa Bien-Aimée, et il remet pour elle à Contemplation, Mémoire et Consolation les livres de la Nature, de l'Ancien et du Nouveau Testament. Tandis qu'ils descendent du Paradis, Marie rend grâces à Dieu d'avoir été choisie pour donner le jour au Rédempteur[2]. Les anges la saluent, et vont dans le désert cueillir les fleurs et les fruits que Dieu vient de créer. Pendant leur absence, dans une scène de 700 vers, les trois personnages allégoriques s'entretiennent avec Marie des livres qu'ils ont apportés. Les anges rapportent des poires de bon-chrétien, des pommes d'amour, des lis, du miel et de l'eau pure. Là-dessus, Joseph revient[3], et Marie lui explique la situation. La nuit venue, ils s'endorment, et l'ange leur ordonne de revenir en Judée ; au matin, ils repartent, demandent un renseignement à un passant (cf. S. Matthieu, II, 22), et à la nuit suivante l'ange leur dit d'aller à Nazareth. La pièce se termine sur un hymne des anges à la gloire de Dieu.

L'épisode des trois livres est inspiré par le passage de l'Apocalypse qui concerne le Livre de l'agneau ; mais la reine l'a développé d'une façon originale et y a exposé ses idées sur la Nature et la Bible[4] : selon elle, la Nature a été créée par Dieu pour l'homme[5], et quiconque a la foi, reconnaît partout dans l'univers, sous les apparences matérielles, l'immanence de Dieu. Elle cherche à concilier la Loi, c'est-à-dire les prescriptions de l'ancien Testament, avec la Foi, prônée dans le nouveau ; mais elle s'attache surtout à la Foi, qui tient lieu du reste et qui procure la Grâce. Comme les protestants et les mystiques allemands du XVI^e^ siècle, elle parle de la prédestination (vers 892), de la justification par le Christ (v. 963), et ne souffle pas mot des

1. De même, elle invente, dans la *Nativité*, un dialogue des bergers avec Satan.
2. La *Comédie des Innocents* contient une scène analogue pendant la descente des anges, p. 99.
3. De même, dans la *Nativité*, pendant l'absence de Joseph, les anges viennent saluer Marie.
4. M. Lefranc a étudié les idées communes à Marguerite et aux protestants dans un article du *B. S. H. P.* (1897). Sur son mysticisme et ses rapports avec les libertins spirituels, lire Busson, *Les sources et le développement du rationalisme dans la litt. fr. de la Renaissance* (1922, p. 330-336) ; — Em. Picot, *Théâtre mystique de Pierre du Val* (1882, p. 62-67) ; — Roserot de Melin, *Ant. Caracciolo* (1923, p. 105) ; — et surtout E. Parturier, *Les sources du mysticisme de Marguerite de Navarre* (*R. de la Renaissance*, V. 1904).
5. Son sentiment poétique et religieux de la Nature fait penser au mystique Suso (cf, Parturier, *op. cit.*).

œuvres. A la différence des protestants, elle est confite en mysticisme [1], et vante l'humilité, le ravissement en Dieu, l'amour [2] et l'union [3] entre le Créateur et les hommes; le mysticisme est supérieur à la science (cf. v. 568).

Dans la partie légendaire comme dans la partie originale de la pièce, l'auteur moralise à tout propos, et s'adonne à un symbolisme effréné. Sachez que ce désert occupe l'emplacement du Paradis terrestre ; la faute du premier homme l'avait rendu inculte, et la venue du Rédempteur lui redonne sa floraison première. Mais ce désert est aussi l'âme du pécheur, que la grâce vient fertiliser. Marie n'est plus, comme dans certains débats allégoriques, cette tendre mère qui a, en tremblant, le pressentiment de la mort atroce de son fils [4]; bien au contraire, elle est fière qu'il se sacrifie pour le genre humain. Du reste, pourquoi s'affligerait-elle, puisqu'elle symbolise, elle aussi, le pécheur à la foi ardente, qui reçoit la grâce et qui engendre Dieu en son cœur [5]? Les fruits des anges symbolisent les vertus chrétiennes : l'esprit subtil de Marguerite joue sur le sens des mots *pomme d'amour* et *poire bon-chrétien !* Enfin, elle n'a pas manqué de rappeler les préfigurations symboliques chères aux théologiens du Moyen-Age : la toison de Gédéon, le sacrifice de Melchisédech, etc...

Dans les autres pièces aussi, presque aucun personnage n'échappe à la manie de moraliser à propos de n'importe quoi . Marie catéchise Joseph, les bergers et les rois; ils se catéchisent entre eux, et Dieu catéchise les anges. Les mêmes doctrines mystiques s'y étalent : humilité, amour, grâce divine, ravissement, union parfaite.

La *Comédie des trois rois* contient, elle aussi, des personnages abstraits. A part la première moitié de la *Comédie des innocents*, le symbolisme règne dans les autres pièces [6] : les bergers, les rois et les innocents sont des symboles, et le lecteur

1. Cf. dans la *Comédie du Mont-de-Marsan* le rôle de la « Ravie de l'amour de Dieu ».

2. Voici un fait significatif : en paraphrasant le *Magnificat*, Marguerite ajoute à l'humilité (cf. S. Luc, I, 48) l'amour envers Dieu (v. 903).

3. Cf. pour le vocabulaire de l'amour mystique les vers 1029 et suivants.

4. Pensez à la sublime anxiété qui se lit sur les traits de la madone de S. Sixte.

5. Cette formule se retrouve dans son poème du *Miroir* (éd. Frank, I, p. 22), et provient des mystiques allemands Eckart et Tauler (cf. Parturier)

6. Cf. éd. Schnéegans, p. XXIII.

finit par se persuader qu'aucun de leurs actes n'est dépourvu de sens figuré. Le symbole est chez Marguerite le mode naturel de la pensée.

La *Comédie du désert* est écrite uniquement en strophes [1]. Il n'y a pas moins de 23 changements de rythmes, mais seulement 9 combinaisons de rimes sont employées. Certaines strophes sont hétérométriques. La plupart des isométriques sont formées de décasyllabes, mais on trouve aussi des vers de 5, 7 et 8 pieds. Par contre, dans les deux comédies jouées en 1547, l'octosyllabe est le mètre le plus fréquent. — M. Schnéegans remarque que Marguerite laisse de côté les ballades et les rondeaux [2]; de plus, elle fait fi des rimes compliquées des rhétoriqueurs, que Marot a quelquefois cultivées : je n'ai rencontré, en tout, que deux couples de rimes équivoques (*Désert*, v. 926, et *Innocents*, v. 1030), et un vers allitératif (*Innocents*, v. 655). Comme dans les mystères, les anges chantent, et souvent sur des airs profanes à la mode.

Elle n'emploie pas le style grandiloquent que les fatistes étalent en certaines occasions, et les mots « écorchés » du latin sont très rares. Mais elle abuse des antithèses, surtout entre la grandeur et l'humilité, le « Tout » et le « Rien » [3]. Son principal défaut est l'obscurité, due aux inversions et à son langage abstrait et recherché. L'on doit noter aussi la mièvrerie [4] de certains passages, imités des *Nativités* et où se complaît la tendresse maternelle de l'auteur : une bergère apporte du lait pour la bouillie de Jésus, une autre demande la grâce de baiser son orteil, la troisième s'extasie :

Oh le poupon, regardez comme il tette !

Par contre, les pensées élevées sont exprimées dans une langue fruste, mais qui ne manque pas de noblesse : nous sommes loin de l'insipide délayage des mystères. Voyez, par exemple, un passage sur la vie qui, dans la Nature, naît de la Mort (*Désert*,

1. La *Nativité* contient un passage en rimes plates.

2. Sur l'abandon de ces formes fixes par Marot, cf. Villey, *Marot et Rabelais*, p. 58.

3. L'opposition entre Tout (le créateur) et Rien (la créature) se retrouve dans ses poèmes lyriques et est inspirée des mystiques allemands.

4. Signalons aussi une expression grossière, qui alors ne choquait personne (*Les trois rois*, v. 989).

v. 430-438). Voici dans la *Nativité* un autre lieu commun dont le développement est assez ferme :

Vous bâtisseurs de grands palais si amples,
Edifieurs de maisons et de temples,
Voyez celui qui tout en sa main tient,
Qui en ce lieu pauvre et petit se tient :
Si [1] n'aurez-vous en fin de votre guerre,
Que la longueur de votre corps de terre.

De plus, le style de la reine a de la ferveur et de l'élan, quand elle s'abandonne à son mysticisme. Ainsi Consolation dit à Marie :

Or, contemplez, ma très heureuse Dame,
Quel bien, quel heur et quel contentement
Peut recevoir et ressentir cette âme,
Ame non plus, mais esprit seulement,
Esprit rempli de divin mouvement.
Qui plus se perd en lui, plus se retreuve.

Dans la *Comédie des innocents* (v. 789), malgré la lourdeur des 4 rimes masculines, il y a un heureux mouvement pour décrire le bonheur céleste des Innocents :

Ames bienheureuses,
Toutes amoureuses
Du parfait Epoux,
Toutes l'épousez,
En lui repousez
D'un dormir bien doux.

Pour les actions de grâces, les oraisons ferventes, les déclarations d'amour mystique, Marguerite est intarissable, et alors on doit reconnaître à son style des qualités de spontanéité et de chaleur entraînante : cela nous change des prières stéréotypées de Louvet et de la banale paraphrase du *Credo* dans les mystères.

Essayons de déterminer l'originalité des « comédies » bibliques de la reine de Navarre. Avant de les comparer à l'ancien théâtre français, signalons le séduisant rapprochement établi par M^me^ Garosci [2] entre elles et les mystères italiens, qui sont

1. Pourtant.
2. *Margherita di Navarra*, Turin, 1908. Dans son étude sur l'*italianisme de Marguerite de Navarre*, M. Maurice Mignon a laissé de côté son théâtre (*Les affinités intellectuelles de l'Italie et de la France*, 1923, p. 116-177 et 225).

écrits en « ottave » ou huitains et qui ont des dimensions analogues; elle les a certainement connus par les éditions ou par les acteurs italiens; bien que ses strophes proviennent de la poésie lyrique française et soient bien plus variées que celles des *Rappresentazioni sacre*, il est possible que celles-ci aient influencé ses idées dramatiques.

La « comédie » de Marguerite est un petit mystère, ou une moralité à sujet biblique. Elle en a les dimensions; elle comprend un petit nombre de lieux [1], peu éloignés les uns des autres, et, quand la durée est indiquée, elle est de peu supérieure à 24 heures. Elle emprunte aux mystères le chant des anges et plusieurs personnages traditionnels : roi cruel et vaniteux [2], capitaine vantard, « tyrans » actifs et railleurs. Marguerite garde le Paradis, mais réduit l'Enfer à un seul personnage : Satan. Les scènes de métiers, les scènes comiques sont absolument supprimées. Elle ne s'intéresse pas aux prouesses des grands rhétoriqueurs, et elle évite la platitude, quitte à tomber dans la subtilité.

Des bergeries elle conserve les cadeaux rustiques offerts à Jésus ; ses bergers n'ont plus la joie sensuelle, la jouissance voluptueuse des beautés de la nature, et les gaillardises, qui sont l'apanage de ceux de la Renaissance [3] : ce sont des gens vertueux, il ne leur viendrait pas l'idée de faire un doigt de cour à la bergère.

Enfin les moralités allégoriques fournissent à l'auteur des personnages abstraits.

Ce qui me paraît le plus nouveau, c'est la fusion du mystère et de la moralité allégorique, c'est la valeur symbolique qui est attribuée aux personnages de la Bible : pour le symbolisme aucune pièce biblique ne peut rivaliser avec nos « comédies » [4]. En outre, l'importance donnée à la morale et au mysticisme est une marque d'originalité : dans les mystères et les « bergeries », jamais Joseph, les bergers et Marie n'avaient autant philosophé !

1. M. Schnéegans en compte dix pour les quatre comédies.
2. Cf. le monologue traditionnel d'Hérode, p. 73.
3. Cf. Petit de Julleville, I, 265.
4. Une pièce comme l'*Enfant prodigue*, a un sens symbolique, mais supprimez-le : la pièce se tient, les personnages ont une vie réelle, dans leurs actes et leurs paroles tout est naturel, notre attention n'est pas divisée entre le sens propre et le sens figuré.

On concédera volontiers à Marguerite l'élévation de la pensée et la chaleur du style, on appréciera l'originalité de sa tentative; mais ces pièces ont-elles une valeur dramatique[1]? Elle savait représenter les actes d'une façon animée et réaliste : la quête de Jésus par les bergers est bien menée ; mais l'action était le moindre de ses soucis. Elle n'a pas écrit des drames, mais des poèmes lyriques, des effusions religieuses.

Comme nos classiques, elle oppose un personnage à un autre, l'esprit craintif de Joseph à la pieuse confiance de Marie, mais, dans sa psychologie, il n'y a rien d'autre à louer que ce procédé rudimentaire. En effet, si les personnages des mystères n'ont souvent aucune personnalité, par contre les siens en ont deux ou trois, et le résultat est aussi fâcheux ! Qui parle ? est-ce le berger? le chrétien? la reine de Navarre[2]? On ne sait, et le langage prêté au personnage ne convient pas toujours à son double; par exemple, les néophytes peuvent s'écrier :

Laissons Adam et son lignage,

les chrétiens zélés donneront ce conseil :

Ne soyez pas des vierges folles;

mais, dans la bouche de bergers, qui ont des flageolets, des petits oiseaux et des fromages, ces paroles sont incompréhensibles.

On s'explique l'indifférence des contemporains pour les pièces bibliques de la reine de Navarre : seule une petite portion du public goûtait cet obscur lyrisme religieux; leur forme dramatique se démodait, et les doctrines qu'elles servaient à illustrer, étaient aussi suspectes aux calvinistes qu'aux catholiques.

V

Les moralités historiques.

On qualifie d'*historiques* les moralités[3] qui, au lieu de représenter des événements fictifs et des personnages abstraits ou inventés, sont tirées de l'histoire ou de la légende. L'on a

1. Mme Garosci a loué chaleureusement les qualités poétiques des « comédies » (*op. cit.*, p. 236-248), elle ne parle pas, et pour cause, de leurs qualités dramatiques.
2. Marie est quelquefois le prête-nom de l'auteur.
3. M. Mortensen leur réserve le nom d'*Histoires* (*op. cit.*, p. 127).

conservé quelques-uns de ces drames. Le sujet de l'un d'eux a été pris à Valère-Maxime ou à Pline l'ancien; c'est la *Moralité ou histoire romaine d'une femme qui avait voulu trahir la cité de Rome*... Cette pièce fort courte a été publiée à Lyon chez feu Barnabé Chaussard en 1548. L'action se passe à Rome dans l'antiquité et dure six semaines. L'auteur a christianisé l'anecdote de la femme allaitée en prison par sa fille, en lui faisant invoquer Dieu et la Vierge, mais l'élément religieux est sans importance. Quelques vers sont ornés de rimes couronnées.

L'allégorie est surajoutée à la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbée* qui a été composée vers 1535 et qu'Emile Picot a rééditée en 1901 dans le *Bulletin du bibliophile* [1]. La pièce comprend 634 vers. A la fin, en présence des deux cadavres, une bergère explique au berger qui la courtise, le sens allégorique de cette histoire païenne : Pyrame est Jésus, Tisbée la Vierge Marie ou l'âme humaine, le mûrier est le symbole de la croix, et par le lion il faut entendre le diable. Cette singulière interprétation vient du fameux *Ovide moralisé* qui fut traduit en français en 1484.

Les *Gesta Romanorum*, cette compilation de récits pseudo-historiques qui eut tant de vogue, ont fourni le sujet de la curieuse *Histoire de l'orgueil et présomption de l'empereur Jovinien*. Elle a été publiée à Lyon chez Benoist Rigaud vers 1580 [2], mais Emile Picot, qui l'a réimprimée en 1912 dans le *Bulletin du bibliophile*, pense qu'elle a été composée vers 1520. Dix-neuf personnages récitent 1.846 vers : c'est la longueur d'une tragédie. Des pauses interrompent l'action. Le sujet est très édifiant, et du reste il a été souvent mis à la scène en Europe entre le XV^e^ et le XVII^e^ siècle [3]; mais il ressemble un peu à celui d'*Amphitryon*. Dieu punit l'orgueil de l'empereur romain qui voulait se faire adorer, en lui enlevant ses habits à la chasse et en donnant son aspect à l'archange Raphaël. Tandis que celui-ci est pris pour Jovinien par l'impératrice et la Cour, le vrai Jovinien, tout nu, est injurié par son portier, fouetté par le palefrenier, battu jusqu'au sang par les « tyrans » d'un duc, son ami ; il a beau raconter chaque fois son histoire : sa femme elle-même ne le

1. A Lille on joua en 1598 l'*Histoire de Pyramus et Thibée*.

2. En 1609, elle a été jouée à près de 1.600 mètres d'altitude dans le village d'Albiez-le-Vieux, en présence de nombreux étrangers et de l'évêque de Maurienne (*Congrès des soc. sav. de la Savoie*, 13e session, 1901, p. 98).

3. Cf. catalogue Rothschild, IV, p. 384.

reconnaît point. Il exprime son repentir dans un long monologue, et s'en va au désert faire pénitence. Des bergers lui donnent du pain et l'envoient à un ermite qui l'absout. Enfin habillé, il revient au château, où ses barons sont stupéfaits de voir deux Joviniens; mais Raphaël dévoile le mystère, et disparaît. L'empereur pardonne à sa femme et à ses gens les mauvais traitements qu'ils lui ont infligés, et tire la moralité de l'aventure.

Si l'ermite est un des personnages traditionnels des Miracles, la pièce est ,en somme, un petit mystère : elle débute, suivant la coutume, par un vaniteux monologue du souverain; Dieu apparaît en personne, et délègue sur terre un de ses anges; les spectateurs sont égayés par les préparatifs de la chasse, par les scènes de coups et par les bergers, qui sont rattachés à l'action d'une manière factice et dont les chansons, les danses et les conversations traditionnelles forment d'agréables intermèdes.

A la différence des pièces précédentes, deux moralités semblent représenter des faits divers modernes. L'une, que Calvarin a éditée, s'intitule *Nouvelle moralité d'une pauvre fille villageoise, laquelle aima mieux avoir la tête coupée par son père que d'être violée par son seigneur*. Cette pièce à quatre personnages compte 588 vers. La jeune fille échappe au viol et à la mort, mais la situation est pathétique[1], et il n'y a presque rien de comique. Elle prononce des discours édifiants, et sa principale tirade contient des rimes batelées.

L'autre est bien postérieure; après avoir été jouée, elle fut publiée à Lyon en 1571, avec une sorte d'*imprimatur*, et sous le titre de : *Tragédie française à huit personnages traitant de l'amour d'un serviteur envers sa maîtresse*. L'auteur était un Normand du nom de Jean Bretog. Comme Grévin dans la *Trésorière*, il prétend mettre en scène une histoire advenue à Paris peu de temps auparavant. Il renonce à un procédé commun à tous les mystères et à toutes les moralités : le chevauchement des rimes sur les répliques; il pratique uniquement le décasyllabe à rimes plates sans alternance, et il place dans la bouche du mari exaspéré un monologue emphatique, inspiré, directe-

1. Lintilhac en a cité d'émouvants passages (*Le théâtre sérieux*, p. 317-324) ; la fille supplie son père de la tuer :

Frappez, je vais le col étendre...
Las! vous me faites trop languir,

et le père, ému comme l'Abraham de Bèze, répond .

Fille, ma chair en frémit toute.

ment ou non, de Sénèque. Mais, pour le reste, sa « tragédie » n'est qu'une moralité à la fois historique et allégorique : le serviteur écoute Vénus de préférence à Chasteté, et Jalousie prévient le mari. Les spectateurs assistent à un flagrant délit, à un suicide et à une pendaison. Dans cette pièce la religion ne tient aucune place, à part quelques brèves invocations à Dieu; mais on y lit de longues tirades moralisatrices. Deux pauses divisent l'action.

Le chef-d'œuvre du genre est la *Moralité nouvelle d'un empereur qui tua son neveu*, publiée à Lyon en 1543 et rééditée en 1854 au tome III de l'*Ancien théâtre français*. Gaston Paris en a indiqué la source[1]. Un imaginaire empereur d'Allemagne se propose d'abdiquer, et il convoque le comte de Namur et le duc de Guerdelain. Fort de leur approbation, il remet le pouvoir à son neveu, et il lui enjoint, sous les peines les plus graves, de gouverner selon la justice. Le jeune homme ordonne à ses deux serviteurs d'aller chercher une jeune fille qu'il aime. Ces misérables s'injurient l'un l'autre, et se vantent de leurs méfaits, puis ils enlèvent la jeune fille et la remettent à leur maître. Tandis qu'il satisfait sa passion, la mère accourt et gémit ; elle lui reproche son forfait, puis conduit sa fille à l'empereur. Celui-ci les accueille avec bonté, il exige la comparution de son neveu et lui adresse une éloquente remontrance :

Donné t'avoye la couronne
De l'empire, et tu fis serment
De régir bien et justement.
Garder devois églises belles,
Veuves, orphelins et pucelles,
Et, qui veut ton fait regarder,
Celle que tu dusses garder
Tu l'as toi même violée,
Et par force tant ravalée
Qu'elle vient à moi à refuge.
Et tu es digne d'être juge ?
Certes, nenni, jour de ta vie !
Quel déshonneur m'as-tu bâtie
Pour avoir commis tel horreur !
J'ai été trente ans empereur,
Qu'onc tel déshonneur ne me vint.

1. *Mélanges de l'Ecole des Hautes Etudes*, 1878, p. 268.

Mais en ai puni plus de vingt
Cruellement pour tel péché.
N'oncques je ne fus reproché
D'avoir épargné en justice
Nul homme, tant fût grand ni riche,
Et maintenant, si je t'épargne,
La noble empire d'Allemagne
Est déshonorée à toujours.

Les nobles intercèdent en sa faveur ; mais, après avoir obtenu les aveux du coupable, avec une froide résolution l'empereur l'égorge. Au chapelain stupéfait il répète à trois reprises :

J'ai fait justice, mon ami.

Les deux serviteurs préparent leur fuite, et les deux femmes prient pour l'âme du mort. Le lendemain, l'empereur, malade d'émotion, demande l'extrême-onction; mais le chapelain exige qu'il se repente de son acte; devant son refus, il lui interdit le sacrement. Le vieillard adresse alors à Jésus une prière touchante et humble, mais sans repentir, et l'hostie vient d'elle-même aux lèvres du mourant.

Le dénouement apparente cette pièce aux Miracles, mais la divinité ne paraît point sur la scène, et la Sainte Vierge, invoquée par la fille, n'intervient pas. Par sa valeur psychologique, par son langage simple et souvent ferme, et par l'absence de romanesque notre moralité leur est bien supérieure. « L'intérêt dramatique n'y languit pas un moment »[1]. L'action n'est pas entravée par des digressions ou des tirades, elle va droit au but; l'auteur a résisté à la tentation de représenter le couronnement du neveu, qui eût fourni une cérémonie pittoresque. Les personnages sont bien caractérisés; le neveu, insolent avec la fille et sa mère, a grand peur avant de se présenter devant son oncle, et celui-ci « est déjà un personnage de tragédie »[2]. Du reste, Antoine eut l'heureuse idée de faire jouer cette pièce à l'Odéon, elle intéressa les spectateurs, et le rôle de la fille les émut[3].

La moralité de l'*Empereur* est fort loin des mystères : il n'y a pas d'entrecroisements d'actions; les unités de lieu et de temps sont presque respectées; dix personnages seulement se partagent

1. Petit de Julleville, *La comédie et les mœurs*, p. 116.
2. Mortensen, p. 155.
3. Je ne me rappelle pas si l'on avait conservé le miracle final.

1.152 vers, dénués d'extravagances métriques. On ne voit ni Ciel ni Enfer, et le surnaturel est relégué à la fin. Par ces traits et par le rang élevé des personnages la pièce fait penser aux tragédies du XVI^e siècle.

Mais elle en diffère par plusieurs caractères : au lieu du décasyllabe et de l'alexandrin l'auteur emploie encore l'octosyllabe et de nombreuses formes strophiques; la pièce ne comporte aucune séparation; il n'y a pas de chœur. On assiste à un meurtre, à un miracle, et au va-et-vient de l'écuyer qui se rend chez les princes et ensuite chez le neveu. Le style n'est pas imité de Sénèque, et enfin deux personnages parlent le langage des chenapans. C'est une sorte de tragédie libre.

On aimerait savoir les origines des moralités historiques. Dérivent-elles des miracles du XIV^e siècle ou de pièces telles que l'Histoire de *Grisélidis* ? Je ne sais, et d'ailleurs ce n'est pas ici le lieu de discuter cette question. Ce qui nous importe, ce sont leurs rapports avec les tragédies. Ecrites bien avant la représentation de *Cléopâtre*, elles attestent le goût que l'on avait déjà pour les pièces sérieuses, pathétiques, historiques et d'action limitée : elles ont préparé le succès de la tragédie.

Nous savons mal les destinées de ce genre littéraire. Pourquoi aucune de ces moralités historiques ne paraît-elle avoir été réimprimée à l'époque ? Probablement le succès des tragédies les fit oublier. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, elles ne sont plus représentées que par l'édition de *Jovinien* et par le médiocre drame bourgeois de Bretog; mais il est vraisemblable que plusieurs ont disparu. L'on n'a conservé ni *La fortune du roi de Castille et de la reine sur mer*, ni l'*Histoire romaine du roi de Gascogne*, ni le *Jugement du roi d'Aragon*, joués à Béthune en 1506, 1509 et 1526, ni le jeu du *Chevalier errant* (Saint-Omer [1], 1530), ni le mystère de la *Béguine* [2] (Soissons, jusqu'en 1538), ni la *Destruction de la cité de Liége* et le *Jugement du duc Charles* [3] (Besançon [4], 1548), ni les *Histoires d'Anthiocus* et de

1. Cf. J. de Pas, *Mystères... à Saint-Omer*, 1913.

2. Le fait historique qui a fourni le sujet de cette pièce, date du début du XIV^e siècle. Cf. Carlier, *Histoire du Valois*, 1764, tome II, p. 183, et à la Bibliothèque Nationale, le manuscrit de Picardie n° 14, f° 96.

3. Selon Creizenach le sujet était analogue à celui de *Mesure pour mesure* de Shakespeare (t. III, p. 47).

4. Cf. Ulysse Robert, *Les origines du théâtre à Besançon* (*Mém. de la soc. nat. des Antiquaires de France*, LIX, 1900, p. 70).

Protus et Servius, ni celle de *Geoffroy de Cerny*, ni celle du *Roi de Sicile*, jouées à Saint-Omer en 1555, 1557 et 1560, ni la *Vie du bon duc Jean de Bourgogne* (Béthune, 1563), ni la *Déconfiture de Talbot en Bordelais* [1] (Compiègne), ni le jeu des *Douze pairs de France* [2] (Lille, avant 1574), ni les *Gestes de Charlemagne* [3] (Lille, 1585), ni l'*Histoire du roi Clovis* [4] (Chambéry), ni l'histoire en langue latine d'*Octavius Silla et Caius Marius* [5] (Aix, 1595). A l'hôtel de Bourgogne on donna en 1557 *Huon de Bordeaux*, et plus tard *Amadis* et l'*Histoire de Troie*. La plupart de ces pièces devaient être des moralités historiques. Et ce qu'on appelait alors les *histoires romaines* [6], les *jeux romains* [7], ou les *antiquailles de Rome* [8], n'était-ce point des moralités tirées de l'histoire romaine? Malheureusement, faute du texte, nous sommes réduits à conjecturer que les unes étaient longues, compliquées et romanesques comme le *Mystère de Pierre de Provence*, et que les autres avaient une action brève et ramassée comme celle de l'*Empereur qui tua son neveu*.

Enfin, les moralités historiques ont pu contribuer à l'apparition de tragédies dont le sujet était tiré de l'histoire (ou de la légende) moderne, telles que *Philanire* [9], *la Soltane*, *Roméo et*

1. *Bulletin de la société historique de Compiègne*, II, 1875.

2. Comme dans les vieux romans, on y voyait leurs guerres fabuleuses (Cf. *Mém. de la soc. impériale des sciences... de Lille*, année 1857, p. 203).

3. *Ib.*, p. 205, — *R. H. L.*, 1903, p. 210.

4. Cf. Mugnier, *Le théâtre en Savoie*, 1887. Le 39e Miracle Cangé met en scène la conversion de Clovis.

5. Cf. F. Julien, *Le théâtre à Aix* (*Annales de la société d'études provençales*, 1908).

6. Dans une très curieuse proclamation du prélat des fous de Lille, datée de 1463 et que m'a signalée mon collègue, M. Déprez, les « histoires romaines contenues en anciennes Chroniques » s'opposent aux « histoires de la Bible » et aux « vies ou passions de saints » (Cf. Jules Flammermont, *Album paléographique du Nord de la France*, Lille, 1896, II, p. 161).

7. Dans un contrat daté de 1544, des acteurs s'engagent à jouer des « moralités, farces et autres jeux romains et français » (Coyecque, *Actes notariés*, I, nos 3160, 3161 et 3264).

8. Dans un contrat de 1545 une actrice s'engage à jouer des « antiquailles de Rome » (*R. H. L.*, 1903, p. 193). La même expression est appliquée à une pièce représentée à Amiens en 1585 (G. Lecocq, *Histoire du théâtre en Picardie*, 1880, p. 142). Dans le courant du xvie siècle les *jeux romains* ont peut-être été parfois aussi des traductions ou des adaptations de Plaute et de Térence.

9. Faguet fait venir de la moralité les drames irréguliers, parmi lesquels il range la bizarre « tragi-comédie » de *Lucelle* (1576) et *Philanire* (p. 395-402). Cette tragédie est plus scénique que la plupart des pièces de Sénèque, mais à la différence de la moralité de l'*Empereur*, les meurtres ne se passent pas sur la scène, et une bonne partie de la pièce est traduite du tragique latin (voir chapitre XV).

Juliette, *Edouard III*, *le Sac de Cabrières* [1], *Coligny*, *Montgoumery*, *Elips comtesse de Salbery* (1579), *la Guisiade*, *l'Ecossaise*.

Petit de Julleville déplore l'échec de ce théâtre « animé, pathétique, original » [2]. Nous aussi, nous regrettons la disparition d'un genre de pièces tragiques, que l'on eût pu facilement perfectionner et où le style était soigné sans emphase, les personnages bien déterminés sans raideur ni exagération, les délibérations et les « déplorations » peu étendues.

VI

L'opinion de la Renaissance sur les moralités.

Si l'on veut comprendre les débuts de la tragédie française, il faut savoir ce que les hommes de la Renaissance ont pensé des moralités. En effet, non seulement des lettrés, tels que Des Autels et Des Masures, ont écrit des moralités allégoriques, mais ce fut une théorie très répandue dans la première moitié du XVI[e] siècle que la moralité était en France la continuation, ou tout au moins l'équivalent de cette tragédie ancienne, dont Donat et Horace avaient fourni la théorie et dont Sénèque avait laissé des exemples. L'on remarquait les traits communs à la moralité historique et à la tragédie latine : pièce peu étendue [3], action unique et limitée [4], sujet historique (ou légendaire), personnages peu nombreux et d'un rang élevé, événements graves ou même sanglants, ton généralement sérieux et même pathétique, enseignement moral.

En outre, certaines moralités allégoriques comportent un événement funeste et sanglant, placé au dénouement ou un peu avant : *Bien avisé et mal avisé*, *Les Blasphémateurs*, la célèbre *Condamnation des banquets* (1507), l'*Enfant de perdition*, etc...

Aussi, en 1537, Lazare de Baïf explique aux lecteurs de sa traduction d'*Electre* que la « tragédie » est une moralité composée des grandes calamités survenues aux nobles personnages.

1. Cette tragédie a été publiée en 1928 par M. Fernand Benoit et M. Joseph Vianey.
2. *La comédie et les mœurs*, p. 116.
3. Quelques rares moralités dépassent la longueur d'une tragédie.
4. Cf. Mortensen, p. 140.

Six ans plus tard, Charles Estienne établit un rapport de dépendance entre certaines moralités modernes et les tragédies antiques : « Autres, imitant les tragédies, ont fait moralités et semblables choses avec telle grâce et ornement d'antiquité que rien ne se peut dire semblable, sinon la couverture et le taxer des supérieurs » [1].

En 1548, Sebillet, traducteur de l'*Iphigénie* d'Euripide, ne voit qu'une différence entre la tragédie ancienne et la moralité non allégorique : le dénouement. « La moralité française, écrit-il, représente en quelque chose la tragédie grecque et latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et principaux : et si le Français s'était rangé à ce que la fin de la moralité fût toujours triste et douloureuse, la moralité serait tragédie » [2].

Après avoir lu ces textes, comment s'étonner que l'éditeur Calvarin donne à la moralité du *Mauvais riche* le titre d'*histoire et tragédie*, qu'on attribue à Samson Bédouin des tragédies et des moralités, que Roillet et Bounin cultivent l'un et l'autre genres, que la moralité protestante de *Timothée chrétien* (1563) s'intitule « tragédie », et qu'en 1571 Bretog nomme « tragédie française » son drame bourgeois et allégorique ? Quant aux moralités dépourvues de dénouement funeste, on les appelle des comédies [3] ou des tragi-comédies [4].

Mais en lisant Sénèque, Euripide et Sophocle, l'on constata dans leurs pièces l'absence de personnages allégoriques, et l'on découvrit entre elles et les moralités historiques des différences considérables. En 1550, Barthélémy Aneau, auteur d'une moralité bizarre, distingue la tragédie de la moralité [5]. Les lettrés se divisèrent en deux camps. Les uns ne voulaient pas rompre avec notre ancienne littérature, et ils défendaient ou même préfé-

1. *Les abusés*, épître au dauphin. — Cf. Harold W. Lawton, *Ch. Estienne et le théâtre* (*R. XVI^e siècle*, 1927, p. 336 sq.).

2. *Art poétique*, éd. Gaiffe, p. 161. Pour la moralité allégorique et pour la moralité comique cf. p. 163 et p. 165.

3. Par exemple les drames bibliques de Marguerite de Navarre, la moralité de *Paix et guerre* (1558), le *Pape malade* (1561), le *Monarque* de François Habert (1558).

4. *La tragique comédie de l'homme justifié par foi* (1554), le *Carême prenant* et le *Désespéré* de Benoet du Lac (1595) ; ces pièces sont divisées en actes.

5. M. Chamard a cité son opinion dans la savante édition de la *Défense et illustration* (p. 231). On aimerait savoir quelles pièces il considérait alors comme de « bonnes tragédies françaises ».

raient les moralités. Le plus fougueux d'entre eux était Des Autels, avant sa conversion aux doctrines de la Pléiade : auteur de moralités allégoriques, il loue la valeur morale de ce genre, et il justifie ses personnages abstraits en invoquant l'exemple des tragédies où parlent Diane et Vénus, personnifications de la chasteté et de l'amour; mais il reconnaît que les auteurs sont souvent des ignorants et n'y mettent pas assez d'art, d'« érudition » et de sentences populaires [1].

Mais les poètes de la Pléiade et les auteurs de tragédies françaises attaquèrent violemment ces pièces qui « usurpaient » [2] la place des tragédies. La tragédie libre, qui se développa à la fin du XVI[e] siècle, se rapprocha de la moralité historique; mais les novateurs ont réussi à faire tomber en désuétude le titre de *moralité* et à restreindre l'emploi des allégories. En effet, d'une part, dans la liste dressée par M. Lanson on ne rencontre presque plus ce titre après 1572, et en 1579 l'édit de Blois ne cite pas les « moralités » parmi les pièces scolaires de toute sorte qu'il interdit [3]. D'autre part, non seulement les auteurs de tragédies païennes ou religieuses n'ont admis aucune abstraction personnifiée [4], mais ils ont criblé de sarcasmes les allégories [5]. Voyez le prologue de l'*Eugène* de Jodelle :

> On moralise un Conseil, un Ecrit,
> Un Temps, un Tout, une Chair, un Esprit,

et Grévin se moque, dans l'avant-propos de la *Trésorière*, de Nature, Genre-humain, l'Agriculture, Tout, Rien, Chacun, Faux-parler, Bruit-commun ! L'*Art de la tragédie* de La Taille défend de « faire parler des personnes qu'on appelle feintes et qui ne furent jamais, comme la Mort, la Vérité, l'Avarice, le Monde, et d'autres » [6]. Sans doute, on continua de jouer pour

1. Voir dans l'édition précitée (p. 231) un important passage de son opuscule de 1550.

2. C'est le terme employé par Du Bellay dans la *Défense* (p. 230).

3. Par contre, dans *Francion*, Sorel donne le nom de Moralité à une pièce latine jouée dans un collège. Cf. Petit de Julleville, *Les Comédiens*, p. 321.

4. Excepté l'étranger Heyns dans sa tragédie d'*Holopherne*.

5. Moins rigoureux, Ronsard a cité dans un sonnet de 1552 quelques-uns des personnages symboliques du *Roman de la rose* (cf. H. Chamard, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, 1920, p. 101).

6. Dans le prologue des *Corrivaux* il s'acharne à trois reprises contre les moralités et les farces.

des fêtes publiques et surtout pour les réjouissances scolaires [1], des pastorales, des ballets, et autres pièces allégoriques, morales et souvent mythologiques, mais la scène fut peu à peu débarrassée des personnages collectifs [2] et des abstractions bizarres [3] tels que l'Eglise, la Noblesse, la Loi-de-grâce, la Crainte-de-faire-pénitence, etc... Le répertoire de Petit de Julleville ne cite que trois moralités rééditées après 1570 : les *Enfants ingrats*, l'*Enfant prodigue* et l'*Enfant de perdition ;* toutes les trois traitent un sujet pédagogique : celui de l'enfant ingrat et vicieux; elles sont très claires, et dénuées de personnages allégoriques; l'action y est vive, et la religion y tient une place peu importante. Dans la seconde moitié du siècle les moralités allégoriques devinrent plus claires : le *Carême prenant* de 1595 est bien moins amphigourique que les pièces de Du Val et d'Ancau. Enfin, l'*Art poétique* publié en 1605 par Vauquelin de la Fresnaye, présente la moralité comme un genre périmé, et ce théoricien ne cherche ni à le définir, ni à le distinguer du mystère [4].

1. Voir les dialogues de Roillet, le théâtre des Jésuites, etc...

2. Dans le *Coligny* du bizarre Chantelouve (1575), « Peuple français » tient le rôle du chœur. Dans la « tragédie de la Picquorée » du catholique Bounin (1579), Mars a affaire à Noblesse, Tiers Etat, Eglise, Paix et Sainte Justice. Dans la *Guisiade* (1589), Pierre Matthieu place dans la bouche du Clergé, de la Noblesse et du Peuple les discours qui furent prononcés, aux états de Blois, par leurs représentants.

3. Il y en a encore dans la « Peste de la peste, tragédie allégorique en 5 actes, avec des chœurs et un prologue », que le ronsardien Du Monin publia en 1584 : ce fou fieffé y fait parler la Peste, l'Autan, Pénitence, Aquilon, etc... ! Citons aussi le pédagogue Heyns qui fit jouer à Anvers et imprimer à Amsterdam en 1596-1597 la « tragédie sacrée » d'*Holopherne et Judith* et la tragi-comédie de l'*Enfance de Moïse*, où le peuple et les autorités sont représentés par Commune et par Dame Supériorité, et où conversent Fama, Audience, Opération, Garrulité, et bien d'autres abstractions.

4. Chant II, vers 499.

LIVRE II

LES TRAGÉDIES RELIGIEUSES EN LATIN

CHAPITRE VI

Tableau chronologique.

Comme les tragédies du XVI^e^ siècle ont été souvent publiées de longues années après avoir été écrites ou jouées, il m'a semblé utile d'indiquer dans un tableau leurs dates de composition, de représentation et d'impression; je ne cite pas les rééditions. Dans la première colonne j'ai indiqué surtout les pièces religieuses, et aussi des tragédies profanes qui n'ont jamais été imprimées; en se reportant de la 1^re^ à la 3^e^ colonne, l'on a une liste à peu près complète des drames modernes et des traductions que chaque auteur de pièce biblique avait sous les yeux.

Aux pièces religieuses qui sont étudiées dans les livres II et III et que je cite en caractères italiques, j'ai joint les tragédies profanes de la même époque, soit originales, soit traduites; ainsi l'on verra que la *Cléopâtre* de Jodelle, qui fit tant de bruit et à laquelle on attache tant d'importance, n'a pu être lue en imprimé que vingt-deux ans après sa représentation. Les traductions de pièces étrangères sont citées en caractères gras; nous avons mentionné celle d'Euripide par Erasme, parce qu'elle a paru pour la première fois en France.

La date que nous donnons pour la composition de *Medea* de Buchanan, est hypothétique. Pour sa représentation et pour celle de l'*Aman* de Rivaudeau je fournis les dates communément admises, mais elles me paraissent inexactes.

Gerland est mentionné pour la première fois par Du Verdier, Jean Méot et Navieres par La Croix du Maine, Gaucher de Sainte-Marthe et Vigneau par Beauchamps, et Cardin par Léris. Leurs pièces ont disparu. Si réellement Gaucher a écrit sur S. Laurent une pièce latine ou française, il est fort peu probable qu'elle ressemblât à une tragédie.

Pour plus amples détails on se reportera à la liste de représentations dressée par M. Lanson (*R. H. L.*, 1903, p. 192).

COMPOSITION	REPRÉSENTATION	IMPRESSION
1499, Gaucher de Sainte-Marthe : *le Martyre de Saint-Laurent* (?). (?) - **Hercule hors de sens.** (?) - **Octavie.**		1506, Érasme : **Hecuba, Iphigenia.**
1507. Tissard : **Medea, Hippolytus, Alcestis.**		1514, Stoa : *Christiana opera.*
	Avant 1525, J. Gallery : « Tragédies hypothétiques ».	
1526-29, Buchanan : **Medea?**		1529, Barthélémy : *Christus Xylonicus.* 1537, Baïf : **Électre** (Sophocle), — Barthélémy : *Christus Xylonicus tragœdia.*
1539-44, Buchanan : *Baptistes, Jephthes*, **Alcestis.**	1539-44, Buchanan : *Baptistes, Jephthes*, **Alcestis** (collège de Guyenne).	
1542, Calvy de la Fontaine, **Antigone.** Entre 1542 et 1547, Amyot : **Iphigénie, Troades** (Euripide).		1541, G. Hervet : **Antigone** (en latin).
	1543, Buchanan : **Medea** (C. de Guyenne).	
Vers 1544, Muret : Julius Cæsar.		1544, Buchanan : **Medea**, — [Amyot] : **Hécube.**
	Vers 1545, Muret : Julius Cæsar, - Guérente (C. de Guyenne). 1545 ou 1546, Ramus fait jouer une tragédie (C. de Presle).	
Vers 1548, Dorat : **Prométhée.**	1548, Comédie de la Calandria (Lyon).	
		1549, Sebillet : **Iphigénie à Aulis.**
1550, Bèze : *Abraham sacrifiant.*	1550, Bèze : *Abraham sacrifiant* (Lausanne).	1550, Bèze : *Abraham sacrifiant*, — Rotaller : **Ajax, Antigone, Electra** (Sophocle). 1551, Coignac : *Déconfiture de Goliath.*
Avant la fin de 1552, A. de Baïf songe à une Cléopâtre. A partir de 1552, Baïf : **Antigone**, prologue d'**Hélène, Médée** (Euripide), **Trachiniennes**, un intermède pour Sophonisbe. Avant août 1553, La Péruse : Médée et peut-être une tragédie sur Œdipe et ses fils.	Fin de 1552 ou début de 1553, Jodelle : Cléopâtre (Hôtel de Reims et C. de Boncourt). Entre 1552 et 1573, Jodelle : Cléopâtre, Didon. Avant l'automne de 1553, la Péruse : Médée.	1553, Muret : Julius Cæsar.

COMPOSITION	REPRÉSENTATION	IMPRESSION
Vers 1554-1556, Fauveau : *Costis*, — Maisonnier : une tragédie.		1554, Buchanan : *Jephthes*.
Avant 1556, Rupellus : tragédies, — Roillet : quatre *tragédies*.	1555, deux tragédies scolaires (Béthune).	
	1556, Saint-Gelais : **Sophonisbe** (Blois).	1556, Buchanan : **Alcestis**, — Toutain : **Agamemnon**, — Roillet : Philanira, *Petrus*, *Aman*, *Catharina*, — La Péruse : Médée.
1557, Joseph Scaliger : Œdipus.	1557, Souris : De fato Gallorum (C. de Navarre).	1557, Lalamant : **traduction latine du théâtre de Sophocle**, — Cardin : Le champ de Martel, —
Vers 1557, Vigneau : Ino (?)		
1558, Roze : Chilpericus.		
Vers 1558, Rivaudeau : *Aman*, etc...	1558, Roze : Antonius et Cleopatra (C. de Navarre).	
		1559, Saint-Gelais : **Sophonisbe**.
	Entre 1560 et 1585, Chateauvieux : Roméo et Juliette, Édouard roi d'Angleterre (à la Cour).	
	1561, Grévin : César (C. de Beauvais), — Rivaudeau : *Aman*. à Poitiers (?), — Tragédies (C. de Guyenne).	1561, Le Duchat : **Agamemnon**, — La Croix : *Tragi-comédie... Daniel*, — Grévin : César, — Bounin : La Soltane.
1562-63, Des Masures : *Tragédies saintes*.		
Avant 1563, Jean de la Taille, *Saül*, — Jacques : Daire, Alexandre, Didon, Athamant, Progné, Niobé.	Avant 1563, Bedouin : Tragédies (Le Mans).	
	1563, Filleul : Achille (C. d'Harcourt).	1563, Filleul : Achille, — Roillet : Philanire, — Des Masures : *Tragédies saintes*.
		1564, Evrard : *Salomon comoedia sacra*.
1566, Griaeus : Erastus.	1566, Saulnier : tragédie (Autun), — Filleul : Lucrèce (Gaillon).	1566, Filleul : Lucrèce, — Vesel : *Jephthé*, — Rivaudeau : *Aman*, — Philone : *Josias*.
Entre 1566 et 1568 (ou 1574) : Le sac de Cabrières.		
1567, Griaeus : Athamas, Virginia.		1567, Chrestien : *Jephté*, — Ant. du Verdier : Philoxène.
1568, Griaeus : Pygmalion, Polyphontes.		1568, Garnier : Porcie.
Avant 1570, Le Devin : *Judith*, *Ester*, *Susanne*.		
	1571, Généroux : *Tragédie d'Abel* (Parthenay).	1571, Guersens : Panthée.
Avant 1573, Ch. de Navieres : Philandre.	1572, La Péruse : Médée (Parthenay). — Robin : Arsinoé (Angers). — Tragédies (Saint-Maixent), — Tiraqueau et Sc. de Sainte-Marthe : *Histoire de Job* (Poitiers).	1572, Jean de la Taille : *Saül le furieux*.

COMPOSITION	REPRÉSENTATION	IMPRESSION
Entre 1572 et 1584, de Gerland : Montgoumery.	1572 ou 1573, Catherine de Parthenay : *Holoferne* (La Rochelle).	
		1573, A. de Baïf : **Antigone** et prologue d'**Hélène**, — Jean de La Taille : *La famine*, — Jacques : Alexandre, Daire. — Garnier : Hippolyte.
	1574, Saint-Pol : Néron (C. du Plessis), — Le Breton : Adonis (C. de Boncourt).	1574, Jodelle : Cléopâtre, Didon, — Garnier : Cornélie, — Joseph Scaliger, **Ajax** (en latin).
	Vers 1574, Jean Méot : tragédies (C. de Gourdaine, au Mans).	
		1575, Chantelouve : la tragédie de Coligny.
Avant 1577, Adrien d'Amboise : *Holoferne.*	1576, Tragédie d'Hippolyte (Saint-Maixent).	1576, Chantelouve : *Pharaon.*

CHAPITRE VII

Deux pièces archaïques.

I. La *comedia S. Nicolai.* — II. Le *dialogus Passionis.*

Au Moyen-Age la France a possédé une sorte de théâtre en langue latine, dont il subsiste quelques pièces comiques, datées du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Mais, tandis que les Italiens du XV^e^ siècle ont composé des tragédies latines qui ont eu du succès et que l'on a conservées, chez nous il y a une lacune entre les « comédies » médiévales et les pièces latines du XVI^e^ siècle. Certes, pendant les trois siècles qui se sont écoulés entre Vital de Blois et Ravisius Textor, nos « clercs », nos professeurs et nos écoliers ont dû écrire des pièces en latin; malheureusement aucune d'elles n'a été retrouvée.

Par contre, nous avons conservé d'assez nombreux spécimens du théâtre latin de la Renaissance; ainsi, en limitant notre étude à la tragédie religieuse, nous rencontrons, de la mort de Louis XII à celle d'Henri II, les œuvres de Stoa, de Barthélémy, de Buchanan [1] et de Roillet. Toutes elles sont plus ou moins imprégnées d'humanisme, et imitées de Sénèque, de Plaute, de Virgile ou d'Euripide. Mais on aurait tort de croire qu'à cette époque toutes les pièces latines à sujet historique et religieux furent des créations de l'humanisme : en fait, dans la première moitié du XVI^e^ siècle, il en a existé qui ne devaient rien au théâtre des Anciens. Celles-là ont disparu, sauf deux pièces. Leur valeur littéraire est nulle, mais chacune, dans la littérature française du XVI^e^ siècle, est unique en son genre: elles nous permettent de reconstituer par la pensée des genres dramatiques très différents du théâtre classique. L'une est la *Comedia sancti Nicolai*, écrite en prose par un moine pour des moines et publiée vers 1510. L'autre est le *Dialogus passionis Jesu Christi*, écrit

1. Stoa et Buchanan sont deux étrangers qui, pendant qu'ils habitaient la France, y ont publié leurs tragédies.

en hexamètres par un prêtre et publié en 1541; si nous suivions rigoureusement l'ordre chronologique, il prendrait place après la tragédie de Barthélémy. Malgré les différences de date et de nature, j'ai groupé ces deux pièces, et je les étudie avant les œuvres des quatre écrivains mentionnés plus haut; ainsi l'on pourra constater d'une part la nouveauté en France des pièces de Stoa et autres humanistes néo-latins, et d'autre part la persistance, au moins jusqu'en 1541, de drames latins qui ont à peine subi l'influence de l'humanisme.

I

La Comedia S. Nicolai.

Au XVI^e^ siècle, le théâtre monacal ne jouit pas d'une grande célébrité; mais ses manifestations sont assez nombreuses. Les moines organisent des représentations publiques de mystères dans le cloître ou sur la place de l'abbaye; par exemple, en 1530, les Augustins de Bourges, dont l'église était sous le vocable de S. Jacques majeur, font jouer un de ses miracles; le 4 juin 1506, ceux de Lyon obtiennent des échevins un emplacement sur les Terreaux, pour donner le jeu de S. Nicolas de Tolentino [1]. En 1538, à l'occasion de l'entrée de François I^er^ à Brignoles, les religieuses d'un couvent donnent des représentations de moralités [2]. Ces représentations étaient destinées à un public étendu, et, comme dirait M. Ghéon, au « peuple chrétien »; mais d'autres se faisaient en privé.

1. « A la requête de M. l'évêque suffragant de Lyon présentée par deux religieux du couvent des Augustins de cette ville, tendant à fin de leur prêter place ès Terreaux ou fossés de la porte de la Lanterne pour jouer le Jeu de *sainct Nicolas de Tholantin* que ledit couvent veut faire jouer, MM. les conseillers leur ont permis et prêté ladite place pour ce faire, pourvu qu'ils ne toucheront ès murailles de la ville, et qu'ils remettront lesdits Terreaux en leur premier état et comme ils sont de présent; et de ce bailleront bonne caution civile; et néanmoins a été ordonné que MM. les conseillers se transporteront sur le lieu » (Archives communales de Lyon, BB 25, f° 17). Ce texte, qui m'a été communiqué par M^lle^ Brill, avait été résumé par Colonia dans son *Histoire littéraire de la ville de Lyon*, 1730, t. II, 429, et par Breuchoud dans son étude *sur les origines du théâtre de Lyon*, 1865. — Ce jeu, ou un autre relatif à la vie du même saint, avait été joué en 1483 par la confrérie de Saint-Nicolas de Tolentino à Amiens (Daire, *Histoire de la ville d'Amiens*, 1757, II, p. 141, — G. Durand, *Inventaire des archives communales d'Amiens*, série BB, 1-38, p. 239).

2. Cf. *Bulletin historique et philologique*, 1904, p. 17.

En effet, d'une part, vers 1594, à Paris, les dames de S. Antoine jouèrent devant plusieurs abbés la *Cléopâtre* de Jodelle[1]; et, d'autre part, la survivance d'un théâtre monacal en langue latine[2] au début de ce siècle nous est attestée par la *Comedia S. Nicolai*. Cette œuvre unique, si précieuse pour l'histoire de notre littérature, n'a peut-être été examinée jusqu'ici que par Bolte, qui lui a réservé une petite place dans son répertoire bibliographique; et pour la première fois elle va être étudiée à fond.

Elle est l'œuvre d'un Augustin, frère Geoffroy Pierre de Bayeux, « lecteur de littérature sacrée »; ce moine, qui vécut au début du XVI^e^ siècle, n'est pas mentionné dans les histoires de l'ordre des Augustins. Il composa une pièce en prose latine sur un miracle de son illustre confrère du XIII^e^ siècle : S. Nicolas de Tolentino. Malgré la proximité des dates, je ne crois pas qu'elle soit identique au jeu lyonnais de 1506, car elle est en latin, et le jeu, représenté en public, était vraisemblablement en français, et en outre elle paraît destinée seulement aux moines. Son manuscrit vint entre les mains d'un collègue anglais, Edouard Soppeth, qui se hâta de le faire imprimer pour les novices de l'ordre. L'édition parut à Londres vers 1510 sous ce titre : *Fratris Galfredi Petri Baiocen. Galli lectoris sacrarum literarum De vita ac moribus atque panis miraculo sancti Nicholai de Tollentino comedia* (s. l. n. d.); au-dessous, une gravure représente le saint et est entourée de formules de piété. Il en reste un seul exemplaire, qui appartient au Musée britannique.

Au verso, une lettre de Soppeth aux novices insiste sur la science, l'agrément et l'utilité de cet ouvrage, « envoyé par le ciel »; il leur recommande de le faire lire, — il ne dit pas : de le faire jouer. Ensuite, la pièce, qui comprend 28 pages en écriture gothique, est encadrée d'hymnes en l'honneur de S. Nicolas. A la fin, se trouve une marque d'imprimerie qui ressemble à un L et un R réunis.

La pièce s'intitule *comédie*, parce que, à l'aube de la Renaissance, ce mot s'appliquait à toute œuvre dramatique à dénoue-

1. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 213. Vers 1466, les religieuses de Huy avaient joué, probablement en privé, des Nativités et des Moralités que M. Cohen a publiées en 1920.

2. Rappelons qu'au Moyen-Age ce théâtre a fourni certains drames liturgiques, les pièces de la religieuse allemande Hrosvitha, etc...

ment heureux [1]; mais elle n'a rien de comique, sauf peut-être quelques injures de la servante. L'auteur n'a pas mis en dialogue la vie de S. Nicolas, mais seulement un de ses miracles. Voici comment le racontent Frigerio et Alberici [2] : pendant une grave maladie du moine, et alors qu'il est tourmenté par les démons, Marie, S. Augustin et S^te^ Monique lui apparaissent et lui promettent de guérir, s'il mange du pain trempé dans de l'eau: on va en chercher chez une voisine, et il guérit. Au début du XVI^e^ siècle, Baptista Mantuanus en a publié un récit analogue [3]. Geoffroy Pierre a attribué à la voisine, qu'il qualifie de *mulierecula*, une conduite inhumaine [4], et ainsi, sous sa plume de moine prudent, l'histoire miraculeuse est devenue un lourd et ennuyeux pamphlet contre les femmes. Son intention de défendre les jeunes moines contre les tentations de la chair était excellente, mais elle a été réalisée aux dépens de l'intérêt dramatique !

La pièce est divisée en deux actes, les scènes ne sont pas distinguées. Les personnages sont au nombre de six, sans compter les anges : S. Nicolas, son compagnon le petit frère (*fraterculus*), une femme méprisable (*mulierecula*), et sa servante, — la Vierge Marie et S. Augustin. L'histoire se passe à l'ermitage de S. Nicolas et dans la maison de la femme.

Premier acte. — S. Nicolas supplie Dieu de le délivrer des démons qui le tourmentent la nuit et de lui envoyer le pain des anges. — Le petit frère apparaît et lui conseille de se reposer. — Pause : tandis que tous deux dorment dans l'oratoire, les anges chantent, et Marie, S. Augustin et un ange descendent du ciel. — Marie reproche à Nicolas son désespoir, et avec S. Augustin elle le réconforte; elle lui apprend qu'un pain de la voisine, trempé dans de l'eau, le guérira de sa maladie. Elle prédit sa gloire future dans l'Europe, et les anges prononcent quelques pieuses paroles.

1. Il y a même une « comédie » dont le dénouement est malheureux : celle qu'en 1507 un Allemand consacra au martyre de S^te^ Dorothée ; elle a 5 actes et est en prose (Creizenach, II, 53).

2. *Vita... del beato confessore Nicola di Tolentino*, Milan, 1603, p. 84.

3. Voyez d'autres références dans les *Vitæ Sanctorum* des Bollandistes, Septembre, III, 636 sq. et surtout 650.

4. Je crois que Pierre a pris de lui-même cette initiative, car dans les récits recueillis par les Bollandistes la voisine donne aussitôt son pain, et l'on ne fournit aucune indication sur son caractère, sauf Frigerio et Alberici qui la qualifient de *divotissima* et de très charitable. En outre les recherches entreprises, sur ma demande, par le savant P. Delehaye n'ont révélé aucun document relatif à la méchanceté des deux femmes.

Deuxième acte. — S. Augustin et les anges apparaissent de nouveau, S. Nicolas s'éveille. Quand le frère est réveillé à son tour, Nicolas l'envoie chez la femme, qui déclare n'avoir pas de pain; le frère demande alors des miettes à sa servante. Malgré ses citations bibliques il est fort mal reçu, et même elle le frappe. Comme elle n'éprouve aucun remords de sa brutalité, il l'injurie. — La femme intervient et lui dit d'entrer chez elle : il pourra se rendre compte que la huche est vide. Ils entrent et le frère constate que la huche regorge de pain. La femme et la servante, honteuses de leur mensonge, sont prises d'un désespoir bruyant. Le frère part avec le pain, et elles s'en vont à Rome chercher l'absolution de leur péché.

Un chant des anges précède l'arrivée du frère auprès de Nicolas; il lui donne le pain et lui raconte ce qui s'est passé. Ce qui suit est ajouté à la légende de S. Nicolas, et les intentions édifiantes de l'auteur s'y donnent libre carrière. La méchanceté des deux femmes est abondamment commentée par les deux moines avec des citations qui sont empruntées soit à l'Ecclésiaste et à d'autres livres bibliques, soit à des auteurs païens : Aristote, Plaute (*anima uxoris fetet*), soit à la littérature moderne : Erasme, ou les proverbes populaires :

Adam, Sāsonem, Loth, David, sic Salomonem
Femina decepit : quis modo tutus erit ?

Nicolas se fait un instant l'avocat du diable, — pardon : des femmes, et il cite en leur faveur quelques passages du Nouveau Testament; mais le petit frère l'accable sous le poids des docteurs qui appellent la femme : *animal*, *baratrum*, *duellum*..., et des proverbes qui engagent les hommes sensibles à se méfier :

Femina, dum plorat, tunc te superare laborat.

Après cette joute oratoire, Nicolas invoque le secours divin pour guérir son compagnon de la blessure faite par la servante; en touchant la plaie, il la guérit, tandis que sur sa demande le petit frère appelle la miséricorde de Dieu sur les femmes repentantes; l'énumération des attributs de Dieu prend trois pages, et contient une nouvelle preuve de la nationalité française de l'auteur :

[Deus] qui Ciodoveo Francie regi regalia insignia transmutasti . et lilia . ampulamque sanctā (qua)[1] omnes Galliarum reges hucusque

1. *Sic.*

unguntur ... qui Ludovicum pium Galliarum regem . corona regni tui coronasti ... qui cum Guilelmo celicola . Karoli magni consanguineo Aquitanie duce . et Pictavie comite. Eremitano nostro sarracenos expellandos ex Gallia . manu deifica debellasti.....

Aucun souverain étranger n'est nommé.

Ensuite, après une nouvelle prière, le frère présente le pain, Nicolas le bénit et le trempe dans l'eau. La rubrique finale contient ces mots : « Nicolas mange de ce pain. Les anges chantent *Te deum laudamus;* Nicolas se lève en bonne santé. Les frères viennent deux par deux pour la bénédiction du pain, selon l'office du saint, qui est excellent pour toutes les maladies, fait des miracles, et a été recommandé par les pontifes ».

Le mot grec *telos* suit ce distique :

In flammas . morbos . pestem . terraque . marique .
Fer Cereris munus o Nicolae tue .

et précède les hymnes.

Cette « comédie » tient à la fois du « miracle par personnages » et du sermon. Dans la pensée de l'auteur, c'est le sermon qui a le plus d'importance. Sa diatribe contre les femmes est bourrée de citations, qui, dans une œuvre dramatique, produisent l'effet le plus bizarre. S'imagine-t-on des moines échangeant sur une scène des répliques comme celles-ci :

Le petit frère : ... En respice quæ te docet pagina sacra . Esaye . LVIII. Egenos induc in domum tuam . et esurienti frange panem tuum...

La servante : Os inferni . id quod non diligo voret.

Le petit frère : Bona verba quæso. Nonne ad Helysei postulationem . rex Israel . panem et aquam regi Sirie porrexit . qui ipsum insidiabatur; cum Abraham ejus gnatum ex Agar egyptie ejecisset . Gen . XXI . Tandem mane surrexit, etc., etc...

Cela rend la pièce illisible pour le public; mais Soppeth ne l'avait pas publiée pour les profanes, et on ne l'a peut-être point jouée. Au reste, à cette époque, les citations anti-féministes n'ont rien de surprenant. Les proverbes et les exemples défavorables aux femmes étaient alors monnaie courante, particulièrement dans les milieux scolaires et religieux; voyez, par exemple, les pièces scolaires de Ravisius Textor sur les faiblesses amoureuses de Salomon, d'Hercule, de David, d'un ermite.

Quant au Miracle, il ressemble aux autres pièces du même genre, et comporte comme elles l'intervention de Marie descendant du ciel; il en diffère par l'intervention supplémentaire du protecteur de l'ordre, et par son caractère toujours édifiant : là encore, on voit qu'il était destiné aux moines, et non au public.

Jusqu'ici, cette pièce paraît tout à fait conforme aux traditions littéraires, morales et religieuses; mais il convient maintenant de signaler quelques manifestations bien inattendues de l'esprit de la Renaissance. En effet, dès le premier feuillet, nous entendons frère Soppeth invoquer un précepte d'Horace: puis nous rencontrons dans le texte de naïfs plagiats : « *Ecce demones per amica silentia noctis qui...* », « *Si parva licet componere magnis...* », etc...; l'auteur cite du Plaute, la servante jure par *Castor* et *Edepol*, et surtout la pièce est divisée en actes. C'est beaucoup, si l'on considère l'époque et le milieu où a vécu Galfredus Petrus; et il ne faut pas trop lui en vouloir si, par ailleurs, son latin est alourdi de gallicismes, d'hébraïsmes et de barbarismes, et s'il n'a pas osé se mesurer avec la métrique de Plaute, Térence et Sénèque[1]. Nous ignorons s'il eut, dans les couvents, des successeurs; en tout cas, son influence dut être très restreinte; mais nous devons le saluer, si médiocre soit-il, comme l'auteur, en France au XVI^e^ siècle, du plus ancien drame religieux en langue latine, qui ait été conservé et où l'on puisse apercevoir une première lueur de la Renaissance.

II

Le Dialogus passionis.

Le *Dialogus passionis* que j'ai récemment découvert à la bibliothèque de l'Arsenal, est l'œuvre d'un auteur néo-latin très peu connu : François Bonadus[2]. Il est né à Saint-Jean-d'Angély[3]; au collège parisien de Sainte-Barbe il eut comme professeur Guy de Fontenay, qui, dans l'édition de 1517 de ses *Magna synonyma*, a publié un poème « improvisé » par lui; il

1. Elle était alors peu connue en France, et au début l'on imprima les comédies romaines comme de la prose : voyez Brunet à l'article *Térence*.

2. Quicherat traduit par Bounaud (*Histoire de Sainte-Barbe*, I, 108).

3. Et non à Angers, comme on lit dans la *Bibliographie de Colines* par M. Renouard.

y vantait l'œuvre de son maître, en utilisant la mythologie et en nommant Homère, Sénèque et Virgile. Ses contemporains ne parlent pas de lui, et ses œuvres fournissent peu de renseignements sur sa carrière.

Il se fit prêtre, et composa dans sa ville natale des ouvrages de « poésie sacrée », qui ont été publiés à Paris, et qui, sauf le *Dialogus passionis*, se trouvent à la Bibliothèque nationale. En 1531, Wechel édite ses *Davidis oracula... ad psalmorum seriem centum quinquaginta numeris poeticis exarata*. Ce sont de courtes paraphrases des Psaumes, dédiées à deux compatriotes : l'écrivain Amaury Bouchard, maître des requêtes du roi, et Guillaume « Pastor » [1]. Une préface de Pierre de Vallée énumère, outre ceux-ci et le célèbre Briand de Vallée, des Saintongeois ou Bordelais inconnus : le médecin Pierre Hylaretus, Mathurin Almandinus, Pierre Aymericus, René Danglier, Itherius Jasmeus, Abel Chastenet, et Arnaud Blanchard. L'auteur a inséré aussi des vers laudatifs d'un prêtre nommé Martial Labbit.

Six ans après, Bonadus publie les *Divi Pauli... epistolæ divinæ ad orphicam lyram traductæ:* dans cet ouvrage dédié à Bouchard les épîtres de S. Paul sont paraphrasées en vers. Il fut réédité plus tard à Bâle.

En 1538, Colines met en vente ses *Monodiæ aliquot personarum veteris atque novi testamenti;* ces poèmes sont accompagnés d'une dédicace au roi, dans laquelle l'auteur déclare avoir enseigné à l'université de Paris. Il fait allusion à la mort du dauphin et de G. Pastor, et il insère les vers liminaires d'un certain Jean Piscinarius Gravianus (Poissonnier, de Graves).

L'année suivante, il dédie à la reine Eléonore qui l'avait entendu dire ses vers à Saint-Jean le 13 juillet 1538, un dialogue entre l'Eglise et Jésus, et une paraphrase du *Cantique des cantiques*, du *Livre de Job* et des plaintes de Jérémie. On y rencontre les noms de Piscinarius, de Jean Vernet de Loudun, et de Vital Besombes de Cahors. Dans la préface il attaque les Luthériens.

En 1543, il publie son unique ouvrage profane : une « récapitulation » ou *Anacephaleoses*, contenant les portraits des 58 rois de France, avec des notices et des « Monodies » [2].

1. Dans ses *Recherches historiques* et *topographiques sur la ville de Saint-Jean-d'Angély* (1830), Guillonnet-Merville cite Am. Bouchard, maire en 1516, Guillaume Pastoureau, avocat de la sénéchaussée en 1532, et un certain Jacques Hilairet.

2. Gruter en a cité des extraits dans les *Delitiæ C. poetarum gallorum* (I, 652).

Titre de la *Comedia S. Nicholai*, de Galfredus Petrus.
(Exemplaire du Musée britannique).

En 1544 paraît le *Convivium nuptiale Christi dei et ecclesiæ*, ouvrage symbolique qu'il avait dédié en 1542 à Marguerite de Navarre et qui est suivi de poèmes latins et même français sur les souffrances de la Vierge et d'*Horariæ precationes* pour cette princesse.

L'ouvrage qui nous intéresse fut édité par Wechel en 1541 sous ce titre : *Dialogus torturæ, seu passionis D. N. Jesu Christi ac triumphantis ejusdem Resurrectionis, ex Matthæi evangelio... ad heroicam phrasim traductus.* Il est précédé d'une épître datée du 24 août 1540 et adressée par Bonadus à son compatriote, l'échevin Jean Mathieu. Il y oppose la sainteté de son sujet au paganisme des œuvres de Platon et d'Aristote, de l'*Enéide* et des *Métamorphoses*. Son but est de préparer le chrétien à imiter la patience de Jésus; « aussi, dit-il, je ne compose pas de futiles tragédies, je ne place pas sous les yeux des spectateurs les fables vulgaires de ce fameux Esope, que l'on a coutume d'exhiber après les repas »[1]. Vient ensuite un passage qui pourrait se traduire ainsi : « Nous avons autant de répugnance pour ces plaisirs trop humains que de goût pour le spectacle de la crucifixion de Jésus, car nous différons grandement des hommes qui écoutent avec ardeur tout poème[2] que l'on publie actuellement sur les Césars, les Ptolémées, les Charles, Hercule, Hector, Annibal, ou quelqu'autre Achille ». Dans le reste de l'épître Bonadus cite les noms de Thrasybule et de Denys de Syracuse.

Tandis que Geoffroy Pierre se cantonnait timidement dans la prose, Bonadus emploie l'hexamètre[3]; mais il ne cherche pas à imiter Virgile : il met en dialogue versifié les chapitres XXVI, XXVII et XXVIII de S. Matthieu. La pièce commence au repas chez Simon, et se termine à l'apparition de Jésus sur la montagne. Les personnages sont : Jésus, l'évangéliste, les Juifs, les

1. « ... *Non in nugis paro tragœdias : non vulgares illius Æsopi fabellas palam objicio spectabiles, quæ mensis amotis in medium proferri soleant* ». Sur les représentations qui avaient lieu après avoir « levé la table » de la salle à manger, M. Lanson donne le curieux témoignage de Fiefmelin, en 1601 (*R. H. L.*, 1903, p. 215). Y a-t-il eu, au temps de Ronsard, une survivance des *Ysopets* sous une forme dramatique? Je ne connais pas de moralités où les personnages soient des animaux, et je n'ai pas trouvé d'autres mentions de représentations de fables ésopiques.

2. « ... *Quoties... carmen impræsentiarum depromitur* ».

3. Au début du XVIe siècle, Ravisius Textor et d'autres dramaturges néo-latins se servaient de ce mètre (Cf. Creizenach, II, 21). En 1571, la *Susanna* de Godran est encore écrite en « vers héroïques ».

disciples du Christ, Judas, Pierre, Caïphe, deux servantes, Pilate, sa femme, le centurion, un ange.

L'auteur suit de près le texte de S. Matthieu, et même il le reproduit, quand la mesure du vers le permet. Sa fidélité au récit évangélique a eu pour conséquence l'exclusion de tout fait apocryphe : sur ce point, il marque un progrès sur Stoa et même sur Barthélémy. Çà et là, il a inséré des épithètes, des métaphores, des périphrases imitées de la poésie païenne; par exemple : « *Ubi Phœbeum ostendit matuta ruborem* », « *auricomos vultus* », « *ebria vestis sanguine* »; l'évangéliste parle même de l'Olympe et des divines Charites !

L'intérêt de cette œuvre réside dans le rôle de l'évangéliste. Ce personnage est chargé de décrire au public les événements; par exemple, voici le début du dialogue :

JESUS.

Scitis post biduum fiet quod Pascha, crucique
Quo nece vir pereat, tradetur virginis heros
Filius.

EVANGELISTA.

Hac pro re antistes, populique Senatus
Principis ad Caiphæ venerunt atria, et omnes
Concilium fecere dolis Sotera tenerent,
Mactarentque virum insignem fatalibus aris.
Dicebant equidem.

JUDÆI.

Non festa luce.

EVANGELISTA.

Tumultus
Ne discors fieret, vel mobile turbida vulgus
Seditio exciret. Dum accumberet æde Symonis
Accedens mulier pigmentis farta Sabæis,
Effudit capiti fragrans thymiama sedentis.
Quumque ea spectarent nonnulli, indigna tulerunt.

DISCIPULI.

Ut quid perditio hæc ?...

Plus loin, l'évangéliste nous apprend le départ de Judas pour la Synagogue, et aussitôt la conversation s'engage entre le traître et les prêtres juifs. Dans la suite, à divers moments, il raconte la communion du pain, la blessure faite à Malchus, l'attitude de

Caïphe devant Jésus, les outrages, le remords de Pierre, le suicide de Judas, la montée au Calvaire, l'érection de la Croix, la mort de Jésus, les prodiges, l'ensevelissement, le retour des gardes auprès des prêtres. En somme, il indique tous les mouvements des personnages, et grâce à lui la mise en scène est abolie. Son rôle ne peut être enlevé de l'ensemble, car quelquefois il prononce un demi-vers, et un des personnages l'autre moitié.

Or aucune des pièces françaises du XVI^e^ siècle qui ont été conservées, ne contient cette disposition [1]; par contre on la trouve assez souvent au Moyen-Age, par exemple dans la *Passion d'Autun*, dans *Courtois d'Arras*, dans la passion latine et allemande de Munich [2]. A cause des parties narratives les romanistes ont parfois contesté le caractère dramatique de ces ouvrages. L'on peut se demander si notre dialogue était destiné à une récitation ou à une représentation dramatique [3]; dans ce dernier cas, deux ou trois acteurs suffisaient pour tenir les treize rôles, car, sauf en un passage où les Juifs parlent après Pilate, l'évangéliste intervient entre chaque discours et nomme le personnage qui va prendre la parole.

Quoi qu'il en soit, ce modeste dialogue sert pour ainsi dire de trait d'union entre les passions semi-narratives du Moyen-Age et ces admirables oratorios de Bach où, dans le silence et la demi-obscurité de l'église, l'*historicus* narre les événements et donne la parole à Jésus, à ses disciples et à ses persécuteurs [4].

Ainsi, l'auteur fait œuvre d'humaniste en employant l'hexamètre et des expressions poétiques, mais son dialogue ne ressemble en rien aux comédies et aux tragédies latines que Plaute, Sénèque, Stoa et Barthélémy avaient écrites. Non seulement la Renaissance ne put supprimer les anciens genres, mais elle ne se répandit pas d'une façon uniforme : au moment où

1. Celle de la pièce hollandaise sur l'Enfant prodigue n'en diffère pas beaucoup. Quant à nos mystères, le rôle de l'*acteur* (=auteur) est très restreint : il ne parle guère qu'au début et à la fin des Journées.

2. Cf. les deux éditions de *Courtois d'Arras* par M. Faral ; — Ed. du Méril. *Origines latines du théâtre moderne*, p. 135 et 138 ; — Schumacher, *Les éléments narratifs de la Passion d'Autun* (*Romania*, 1908) ; — Roy, *Le mystère de la Passion en France*, p. 46*-54*, etc...

3. Cf. ce passage de l'épître : « ... *Verum ea ipsa est mystica lectio, quæ christianum quemque religiosum instruit auditorem* ». Dans ses *Dialogues* Ravisius Textor donne au mot *lectio* le sens d'exercice scolaire fait en public (déclamation, dialogue, etc...) ; cf. f° 88 de l'édition de 1536.

4. Mais il y a cette différence que dans les passions susdites et dans le *dialogus* S. Augustin, un narrateur anonyme ou l'évangéliste parle, et dans l'oratorio l'*historicus* chante en récitatif.

l'humaniste Buchanan faisait jouer à Bordeaux des tragédies traduites ou imitées des poètes païens, le saintongeois Bonadus mettait au jour une pièce semi-narrative qu'on pourrait croire, n'étaient le style et la suppression des faits apocryphes, écrite deux ou trois siècles plus tôt.

CHAPITRE VIII

Stoa.

I. La vie et l'œuvre. — II. Analyse de la tragédie. — III. Le but. — IV. La composition. — V. Les personnages et le style. — VI. L'influence. — VII. Conclusion.

I

La vie et l'œuvre.

Gian-Francesco Conti, dit Quintianus Stoa, est un Italien qui est né et mort en Italie et qui a passé peu d'années chez nous. Il ne convient pas, en cet ouvrage, de démêler dans sa biographie [1] le vrai et le faux, d'énumérer ses brillantes relations et de passer en revue les nombreux ouvrages qu'il composait en un mois, trois jours, deux heures, voire moins encore... Mais nous devons accorder une place aux deux drames religieux qu'il a publiés à Paris et qui sont, en France, les premières pièces modernes intitulées *tragédies;* il a été chez nous le précurseur de la tragédie, religieuse ou profane, le premier imitateur de Sénèque le tragique.

Stoa est un de ces savants italiens du XVI^e^ siècle qui ont mérité l'ironie de M. Flamini [2] : nourris d'antiquité, versificateurs faciles et sans originalité, parasites bouffis de vanité et querelleurs. Né en 1484, il publie de bonne heure des livres de poésie et d'érudition; il se lie avec de hauts personnages français [3], et obtient, le 14 juillet 1509, une consécration flatteuse : à Milan le roi

1. Consulter avec précaution les livres de ses compatriotes Cozzando (1694, — B. Nat.) et Nember (1777, — B. Nat., K 12738).

2. *Studi di storia letteraria italiana*, 1895, p. 210.

3. Ses œuvres contiennent les noms de Fr. Poncher, Duprat, l'archevêque de Bourges Ant. Bohier, Salmon Macrin, l'évêque d'Autun Jacques Hurault, Jean Acrolucius de Lyon, les parisiens Gilles Maserius, Jérôme Marlius, Etienne et Antoine Lapitheus, le gascon Rémi Ruffus, Jean Bibaut ami de Duprat, Jean Brialdus de Loudun, le protonotaire Raymond Morillon de Toulouse.

Louis XII lui donne la couronne de *poète lauréat*. Après des malheurs causés par les guerres civiles de sa patrie, il se réfugie en France et fait partie de la petite cour qui entoure Anne de Bretagne. La mort de la reine, en 1514, est un coup fatal pour la carrière de Stoa, qui repasse bientôt les monts.

Il prétendait [1], en 1511, avoir écrit beaucoup de tragédies sur des sujets de mythologie et d'histoire païenne. C'est peut-être une de ses nombreuses vantardises, car il a publié seulement deux pièces, qu'il a pédantesquement affublées de noms grecs [2] : le *Théoandrothanatos* (la mort de l'Homme-Dieu) et la *Théocrisis* (le Jugement dernier). La première fut imprimée à Milan dès 1508 [3]: dans une épître liminaire, l'auteur rappelle à son protecteur Fr. Poncher [4], archidiacre de Trévise, qu'il a retrouvé, à l'âge de 23 ans [5], un médiocre poème en hexamètres qu'il avait composé sur la Passion pendant sa troisième olympiade [6]; il l'a transformé en une tragédie, que Poncher lui a conseillé d'imprimer [7].

Laissons de côté cette édition dont seuls les exemplaires de dédicace ont dû pénétrer en France, et prenons le texte en partie nouveau qui parut en 1514 chez Jean Petit avec la *Théocrisis* du même auteur; le titre de ce recueil est un monument de pédantisme et de vanité [8]. Une nouvelle lettre remplace l'épître à Poncher et donne quelques renseignements sur la *Théocrisis* : il se figure être le premier qui ait mis au théâtre le Jugement dernier [9], et il affirme l'utilité de sa pièce pour les enfants qui

1. Dans l'*Epographia*.

2. Sous le règne d'Anne de Bretagne on pouvait facilement, en France, jeter de la poudre aux yeux avec des titres grecs ; ils étaient moins répandus qu'au temps de la Pléiade. Cf. les ouvrages de M. Paquier et de M. Jovy sur le cardinal Aléandre, et l'article de M. Delaruelle sur l'*étude du grec à Paris de 1514 à 1530 (R. du XVI^e siècle*, IX, 1922).

3. Musée britannique.

4. C'est le neveu du grand Etienne Poncher, ami de Barthélémy de Loches.

5. Faute de connaître cette épître, M. Creizenach place la composition de la tragédie aux environs de 1504 (II, 372).

6. A la fin de cette lettre Stoa confond *olympiade* et *lustre*, donc pour lui la 3^e olympiade s'arrête à la 16^e année.

7. Cette lettre est datée de la 3^e année de la 300^e olympiade ; mais, comme Stoa a eu 23 ans en 1507, elle est de 1507 ou de 1508.

8. *Christiana opera*, etc., etc... Le colophon porte la date du 21 mai 1514. Exemplaires à la B. Nat. et à la B. Rondel. La B. James de Rothschild possède sous le n° 1067 une édition du *Théoandrathanatos* (*sic*) seul, imprimée le 7 septembre 1515, à Lyon, par Laurent Hylaire pour l'éditeur Pierre Ballet.

9. En réalité, ce sujet avait déjà servi pour des mystères en langue vulgaire, que Stoa ignorait ou méprisait.

l'apprendront par cœur, pour les jeunes gens qu'elle instruira, et pour les vieillards qu'elle guérira de la crainte de la mort. Je n'insisterai pas davantage sur cette tragédie qui a été certainement moins lue que l'autre et qui, malgré quelques passages pathétiques, en outre encore, s'il est possible, les défauts [1].

II

Analyse de la tragédie.

La *Mort de l'Homme-Dieu* se compose d'environ 2.300 vers, écrits dans des mètres variés. Cinq actes. Personnages : le Christ, Pierre, Jean, les autres apôtres, Marie, Madeleine, Marthe, deux ou trois anges, les Juifs, Pilate, sa femme Procula, Hérode, Judas, le larron, Joseph d'Arimathie, Nicodème, — chœur.

Un ange débite une sorte de prologue; vêtu d'habits noirs, il annonce au public la mort prochaine de Jésus; après force tirades il s'en va prévenir la Sainte Vierge [2]. Un autre ange nous apprend qu'elle sait maintenant le sort de son fils. Ensuite nous entendons celle-ci se lamenter et repousser les consolations de Madeleine. Jésus survient, et refuse, malgré les supplications de sa mère, d'échapper à une mort ignominieuse; puis il s'en va avec les apôtres. — Le chœur commente la douleur de Marie.

Le 2e acte débute par la Cène, puis la petite troupe se met en marche, et arrive aussitôt à Gethsémani. Jésus, seul, se met en prière, l'angoisse le saisit, l'ange lui apparaît, et il va réveiller les disciples. Les Juifs entrent et, après le baiser de Judas, ils s'emparent de lui; il leur adresse de longs reproches. — Le chœur déclame contre Judas, et nous prépare à la scène suivante.

Le 3e acte se passe tout en récits. Comme au début, Marie se désespère bruyamment et Madeleine s'efforce de la rassurer.

1. M. Lanson en cite quelques vers (*R. H. L.*, 1904, p. 552).

2. Cette tirade ressemble à plusieurs prologues de Plaute et au début de quatre tragédies d'Euripide, parce qu'elle est débitée par une divinité, qui expose la situation. Comme dans les prologues de Plaute, l'ange s'adresse au public; ainsi que Mercure dans l'*Amphitryon* et l'étoile Arcturus dans le *Rudens*, il est chargé d'une mission céleste; mais il ne demande pas le silence et ne cherche pas à capter les bonnes grâces du public. Comme dans les tragédies d'Euripide, cette scène initiale ne porte pas le titre de *prologue* et n'est pas séparée du reste de la pièce (cf. Lanson, *ib.*).

Jean écoute à la porte, puis il entre; il est nu[1]. Il apprend aux deux femmes l'arrestation de Jésus. Ils s'en vont avec Marthe au prétoire, et, chemin faisant, il leur raconte en trois cents vers ampoulés la Cène, la mutilation de Malchus, l'interrogatoire chez Anne et Caïphe, le reniement de S. Pierre, etc... — Le chœur décrit l'aurore naissante et prédit le siège de Jérusalem.

Au 4e acte comme au second, l'auteur représente les événements. Pilate parle de sa fenêtre aux Juifs qui clament leur haine contre Jésus. Ensuite, dans son prétoire, il interroge le Christ, que l'on couronne d'épines, et il renvoie l'affaire à Hérode. Celui-ci se fâche du silence de Jésus et le chasse. Procula raconte à Pilate un songe[2] sinistre qu'elle a eu, cette nuit : sa maison s'écroulait, son lit s'agitait, etc...; les Juifs lui reprochent d'affirmer la divinité de Jésus. Menacé d'un appel à César, Pilate se décide à condamner l'accusé. En montant au Calvaire, le Christ maudit Jérusalem, et compare le bois sauveur de la Croix avec le bois fatal de l'arbre du Paradis, le jardin du Paradis avec celui des Oliviers. On dresse la croix en présence de Jean, de Marie et de Madeleine. — Le chœur développe le lieu commun de la mort universelle.

Le 5e acte unit les tableaux aux récits. D'abord c'est la fin du Christ : Stoa noie les sept paroles consacrées dans un interminable discours, où Jésus se plaint de ses souffrances, énumère de nouvelles comparaisons ou « concordances », souvent baroques, décrit le bouleversement de la nature, etc...; enfin, il rend l'âme. Marie a dû quitter la croix, car Jean lui raconte les événements qui ont suivi la mort de son fils; elle se lamente longuement. Puis, conformément à une vieille légende[3], nous voyons Pierre dans une caverne; Stoa imagine qu'un ange vient de la part de Dieu tout exprès pour le mettre au courant de la mort de Judas, de la montée au Golgotha, de la mort de Jésus, de la conversion du centurion, etc... Signalons dans cet

1. Une légende rapportait que c'était lui, le jeune homme qui avait échappé aux soldats en jetant ses vêtements (cf. S. Marc, XIV, 51, et Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, p. 377).

2. Le seul passage des Evangiles qui corresponde à cet épisode, est celui-ci : « Or, tandis qu'il siégeait sur son tribunal, sa femme lui envoya dire : Qu'il n'y ait rien entre vous et ce juste, car j'ai été aujourd'hui étrangement tourmentée dans un songe à cause de lui » (S. Matthieu, XXVII, 19). Le nom de Procula provient de l'*Evangile de Nicodème*, apocryphe qui a eu un grand succès au Moyen-Age. Jean Michel l'appelle Progilla, et l'auteur de la *Passion* d'Auvergne Percula.

3. Cf. Duriez, *La théologie*..., p. 389, n. 73, et mon paragraphe sur Eloy du Mont (chapitre II).

immense récit une curieuse légende que je n'ai pas rencontrée ailleurs : en cherchant Jésus [1], Marie aperçut une poutre et des clous, elle devina qu'ils allaient servir à son fils, elle les embrassa et les interpella en gémissant. Enfin, Joseph et Nicodème descendent le corps et l'ensevelissent. — Le chœur annonce l'entrée de Jésus aux enfers [2].

III

Le but.

Quel était le but de l'auteur quand il a composé cette pièce singulière ? la piété ? l'utilité pédagogique ? la gloire ? A qui était-elle destinée ? aux lecteurs ? à un auditoire princier ? à un auditoire scolaire ? J'ai peine à croire que la piété ait inspiré ce rhéteur féru de mythologie. Si l'on pense qu'au moment où il écrivait à Poncher, il enseignait au collège de Brescia, on admettra plus volontiers le second motif; mais alors la question d'une représentation scolaire se pose [3]. Le prologue adressé aux spectateurs ne constitue pas un argument décisif en faveur de la représentation : il peut être dû à l'imitation des modèles antiques. Si Stoa avait songé à faire jouer sa pièce, dans son outrecuidante vanité il en eût parlé à Poncher, il l'eût invité à assister au spectacle; son silence à ce sujet est significatif. D'autre part, s'il est vrai que « tout est jouable » [4], il n'est pas moins certain que la pièce de Stoa ne paraît pas destinée à la représentation. Voici, en effet, une première singularité : comment ses élèves pourront-ils débiter trois cents trimètres

1. Cf. la fin du 3e acte.

2. Le texte de 1514, que nous venons d'analyser, diffère de celui de 1508 sur les points suivants : quelques tirades ont été allongées, particulièrement au 4e acte ; le long récit de Jean, au 3e acte, qui était presque tout d'une traite, a été coupé par de nouvelles questions ou exclamations de Madeleine ; au 5e acte les discours du Christ et de l'ange sont sensiblement plus longs et toute la scène entre Jean et la Ste Vierge a été ajoutée.

3. Il ne peut être question de représentation chez un des princes italiens ; sans doute, à cette époque, ils raffolaient de divertissements scéniques ; mais c'étaient toujours des comédies de Plaute ou de Térence, ou des pièces à l'antique. On ne s'imagine pas un Sforza ou un Este faisant jouer à sa cour la Cène et la Crucifixion !

4. Lanson, *Esquisse*, p. 23.

iambiques en allant, sur une scène, de la maison au prétoire[1] ? Et surtout, si l'auteur pense au spectacle, pourquoi met-il en récit, aux actes III et V, des événements qui se sont passés sur la scène auparavant ? Si la pièce doit être jouée, il y a répétition. Mais si elle est destinée à être lue, cette anomalie s'explique : le même fait fournit à Stoa des monologues ou des dialogues pathétiques, quand il est mis en scène, et un brillant récit, quand il est raconté. Voici enfin une dernière remarque : il conseille aux enfants de l'apprendre par cœur[2], — il ne dit pas : de la jouer ; et ailleurs[3] il affirme avoir recherché un style simple « *ut possit illud carmen et pueris legi* ». Stoa a donc songé à l'utilité pédagogique[4] : il a pensé que les enfants trouveraient dans sa tragédie des leçons de métrique et de beau style ; ils l'ont peut-être récitée, comme nos élèves récitent en classe du Corneille et du Racine ; mais avec M. Creizenach[5] je ne crois guère à une représentation.

Reste enfin le troisième motif, qui me semble l'avoir emporté sur tous les autres : l'admiration que lui témoigneront ses protecteurs et les acheteurs de ses belles éditions, la gloire sous forme de lauriers et d'écus sonnants et trébuchants. Stoa a voulu se signaler par une œuvre d'un genre nouveau où brilleraient ses talents de versificateur, de narrateur et de rhéteur : c'était son ambition de sortir des chemins battus[6]. Or, même en Italie, une tragédie latine à sujet chrétien était une grande rareté, et il a peut-être cru qu'il était le premier ; en effet, le *Zenobius*, le *Petrus* et l'*Augustinus* du florentin Domizio sont restés en manuscrit ; les Passions composées par le véronais Bernardino Campagna et par le trévisan Tommaso da Prato, ne paraissent pas avoir été imprimées ; et le *Protogonos* (Adam) du napolitain Anisio, contemporain de Stoa, le fut seulement en 1536. Dans ce pays, la tragédie latine et imitée de Sénèque était déjà fort développée, mais presque exclusivement sur des sujets profanes. L'amour passionné de l'antiquité interdisait aux humanistes italiens les thèmes des *Sacre rappresentazioni*. Stoa fut très fier

1. Wagner a résolu la difficulté, dans *Parsifal*, par un décor tournant ; mais Stoa ignorait ce moyen !
2. *Christiana opera*, lettre à Morillon : « *puerulis ut jugiter ediscant* ».
3. *Ib.*, f° 48.
4. Cf. au paragraphe V une autre citation relative aux enfants.
5. II, 373.
6. Cf. *supra* sa remarque sur la *Théocrisis*.

d'innover, et il rabroua vertement ses contradicteurs dans une lettre adressée à Clarelius Lupus de Spolète et dont le passage suivant mérite d'être cité ici [1] :

..... dicunt etenim nugones et propolæ : quorum judicium tanti facio quanti arancarum casses avium Regina perpendet : meam qualemcunque poesim haud esse latini Apollinis expertem / sonoram / uberantemque præsertim in heroicis : et quamvis extemporaneo ductam numine faberrime perpolitam. Set ubi Christiana immisceo nomina depressam et reptilem . nec esse ea in bibliothecam romanam [2] recipienda carmina : quæ Christum redoleant. O facinorosum facinus . o deperditam insaniam fustibus tamen in verum iter protrahendam / quid sacratissimum obstat Christi nomen / quin gravia cudantur poematia ? immo nil mihi sonorius exactiusque videri persuasum est eo : in quo Religionis nostræ graviter contineantur mysteria : num legerunt Prudentium ? num Sedulium / num Juvencum ? ... Quum vix ipse adulescens uni ex hac redolenti sentina Probam Falconiam ostendissem : quæ carminibus Virgilianis in centones redactis Christiana mysteria decenter non minus quam scienter contexuit. Ille ubi rerum capita : et quosdam versus conspexit / statim rugosa sanna abjecit opusculum minus lectione dignum adseverans . at ubi Maroniana [3] carmina me disserente esse didicit / quam insipide (inquit) matrona illa Virgilianam majestatem conspurcavit.

Ces poètes chrétiens du Bas-Empire : Prudence, Sedulius, Juvencus, et Proba Falconia, qui avait eu l'idée bizarre de raconter la création du Monde et la vie de Jésus en centons virgiliens, avaient été imprimés naguère, et le premier surtout aura au XVI[e] siècle un succès assez étendu. En les nommant, Stoa révèle son dessein d'obtenir la gloire en créant un théâtre chrétien, comme Juvencus et ses pareils ont jadis créé une poésie épique chrétienne.

IV

La composition.

L'auteur n'a pris dans la vie du Christ que la Passion : tout s'y rapporte, et l'action a pour limites la Cène, d'une part, et l'Ensevelissement, d'autre part; elle dure donc deux journées. L'épisode principal est la mort de Jésus, qui fournit l'indispensable événement sanglant. A la différence d'un humaniste

1. *Christiana opera*, f° 130.
2. Stoa songe-t-il à la Vaticane ?
3. Virgiliens.

exégète comme Erasme, Stoa accepte les traditions légendaires, pourvu qu'elles s'accordent avec les règles de la tragédie : le premier ange raconte la légende de Judas, bien connue de nos auteurs de mystères et peut-être inspirée de celle d'Œdipe: Marie a confié son fils à ce traître [1], au jardin des Oliviers l'ange montre à Jésus les instruments de la Passion [2], trois fois les soldats tombent à terre avant de l'arrêter [3], etc... Il a emprunté aux écrivains du Moyen-Age le dialogue de Jésus avec sa mère [4] et l'idée du premier récit de S. Jean à la Vierge [5]. Il n'a osé inventer aucune circonstance [6] : le sujet le lui interdisait, mais il a amplifié démesurément les paroles fournies par les Evangiles et la tradition; sa principale invention, dont il est très fier, c'est l'immense discours de Jésus sur la croix :

Ibi multa juncta reperies apostolis [7],

dit-il au lecteur.

Ces événements, il les a mis en scène et il les a racontés dans des récits; nous avons vu plus haut la raison de cette fâcheuse disposition. Les actes ne sont pas tous nettement séparés, puisque la Cène occupe une partie des actes II et III et que la Crucifixion embrasse les deux derniers. Stoa n'a aucune idée de la liaison des scènes entre elles et de la progression de l'action.

La lecture de cette œuvre laisse une impression horrifique : ce ne sont que lamentations ampoulées, récits mélodramatiques,

1. Cf. Emile Roy, *Le mystère de la Passion*, p. 296.

2. Dans les Evangiles l'ange ne porte rien, mais les artistes l'ont souvent représenté montrant un calice ou portant un ou plusieurs instruments de la Passion. Voir, entre cent exemples, le beau tableau de Mantegna à la Galerie nationale de Londres, que Vigny a vu avant de composer son poème du *Mont des Oliviers*.

3. Cf. Duriez, *op. cit.*, p. 375.

4. *Mar.* Mors differatur. — *Chr.* Cras erit mortis dies.
Mar. Si constitutæ cras erit mortis dies,
Moriaris atra nocte ; ne spectet necem
Populos nephandam : dedecus summum die
Erit : si in alta pendeas, fili, cruce.
Chr. Heu, virgo, moriar, et meum corpus palam
Spectante populo sanguinem sparget suum.
Medius micabit cum moriar ingens dies.
Mar. Fili, quid inquis ? — *Chr.* Moriar in summa cruce.
Mar. Morieris ergo. — *Chr.* Tempus extremum vocat.
Mar. Tempus futurum. — *Chr.* Hæc ultima est nobis dies.
(Cité par M. Lanson, *R. H. L.* 1904, p. 552).

5. Cf. Duriez, p. 445.

6. « *Hic non uti est opus fabulis poeticisque figmentis* », écrit-il à Poncher.

7. *Christiana opera*, f° 48. Les détails du songe de Procula semblent aussi avoir été imaginés par Stoa.

descriptions affreusement réalistes [1], prédictions atroces ; nul épisode comique ou paisible ne délasse notre esprit. C'est que l'auteur attribue à la tragédie un caractère éminemment lugubre, et voici la définition peu connue qu'il en donne dans son *Epographia* [2] :

Tragœdia est heroicæ conditionis in adverso statu comprehensio; cujus subjectum et materia sunt dolores, lachrymæ, odium, cædes, venena, incendia, amaritudines, ærumnæ, cordolia, singultus, suspiria, filiorum disjecta membra [3], domorum infortunia, Furiarum concitationes, et (ut hoc nostro concludam pentametro) :

Insidiæ, arma, doli, vis, furor, ira, neces.

V

Les personnages et le style.

Les personnages ne retiendront pas longtemps notre attention. Comme dans les pièces de Sénèque, ils agissent peu et se répandent en longues tirades, et quelquefois en stichomythies. Jean et Pierre ne servent guère qu'à débiter ou écouter des récits. Marie se lamente perpétuellement, et, comme la haine chez certains héros de Sénèque, sa douleur est toujours au paroxysme [4]. L'attitude stoïque et inhumaine de Jésus en présence de sa Mère ne s'accorde point avec la terreur inouïe qu'il ressent au jardin des Oliviers : Stoa exagère toujours. Formé à l'école de Sénèque, il peint les hommes comme des énergumènes ou des délirants.

De plus, ces personnages sont tous rompus aux artifices de la rhétorique, dans la douleur tous font des mots, ils ont tous le même langage. Et ceci nous amène à ce qui est le plus nouveau

1. Un exemple suffira (il s'agit du Christ en croix) :

Nervis per alvum viscera eruptis natant!

2. Stoa prétend avoir composé ce traité de prosodie avant sa 20e année ; la première édition aurait paru, selon Nember, en 1503. J'en ai parcouru deux, l'une de 1511 (Musée britannique), l'autre de 1568 (B. Nat.). Ce texte se trouve au 1er livre, ch. VII. Scaliger énumère plus brièvement les sujets tragiques : *metus, minæ, exilia, mortes* (*Poetice, Historicus*, VI, cité par Lintilhac, *De Sc. poetice*, p. 33).

3. Cf. *Hippolytus*.

4. Elle veut que toutes les mères et que les flots participent à son chagrin, que le chaos couvre la terre, etc, etc...

dans cette *Passion* : le style. Stoa lui reconnaît une qualité qui, selon nous, lui fait défaut : la simplicité ! Il prétend se servir « des paroles sacrées du texte évangélique, afin qu'après avoir été entendues des témoins, elles soient comprises, grâce à *lui*, des absents. Le style est facile, et n'est pas une nouveauté pour les enfants : c'est volontairement qu'*il a* agi ainsi... [1] ». Plus tard, il répète qu'en raison du sujet il a jugé plus convenable de garder un style grave que de rechercher les expressions ampoulées et sublimes [2]. Même refrain dans une espèce d'épilogue placé à la fin de sa *Passion* [3] et dans la lettre finale à Clarelius Lupus [4].

Faut-il croire le poète lauréat ? Ce serait un miracle si, pour une fois, son style était devenu simple. Mais il n'en est rien : si Stoa a gardé les paroles consacrées, elles disparaissent sous l'amas des fleurs de rhétorique et des centons. Voulez-vous du Virgile ? S. Jean va vous en réciter :

Renovare luctum perfidum soror jubes.

A la façon de Sénèque, les dialogues sont souvent formés de répliques brèves, incisives, à l'emporte-pièce [5], tandis que l'élégance et l'emphase dominent dans les monologues et les récits. Nous pourrions facilement citer cent exemples d'antithèses de mots et de pensées, de chiasmes, d'allitérations, d'anaphores, d'énumérations, de métaphores et de périphrases élégantes, de comparaisons épiques, de sentences, de mots emphatiques, de descriptions macabres, d'hyperboles, etc... Et quelquefois ces figures conviennent au sujet, par exemple les consonnes rudes de ce vers sont employées à propos pour des soldats cruels :

Infausta tandem corruet stridens phalanx;

mais, le plus souvent, l'auteur n'a d'autre motif que de faire admirer ses jongleries. Le lecteur me croira sur parole, si j'affirme que tous les procédés de rhétorique de Sénèque se

1. Lettre à Poncher.
2. *Christiana opera*, lettre à Morillon.
3. Cité par M. Lanson, p. 553.
4. « *Rei me arctavit materia ne nimium picturatis uterer ac florulentis epanaphoris poeticoque fluore madentibus symmetriis* ».
5. Comparez, par exemple, le dialogue de Pilate et des Juifs avec le passage correspondant du *Christus Xylonicus* : vous constaterez que Barthélémy ignore le secret de ce style elliptique et heurté.

retrouvent dans Stoa et que celui-ci a dépassé l'emphase de son modèle; mais je m'en voudrais de ne pas citer les vers par lesquels Jésus exprime cette idée : « il est tard, allons au mont des Oliviers » :

Jam Phœbus alto condidit jubar mari
Et stridet unda fervidis gemens rotis,

et le refus de Pierre de laisser Jésus laver ses pieds :

Etsi labaret machinæ totus globus :
Etsi profundi Tartari redolens situs
Teneat supernos angelis pulsis lares :
Ruant superni lampadum facies poli :
Orbis repertor laveris nunquam pedes !

VI

L'influence.

La diffusion des tragédies de Stoa fut peu étendue : la *Théocrisis* n'a jamais eu qu'une édition, et après 1515 l'autre pièce ne fut plus réimprimée en France. On la publia de nouveau à Gand en 1518 [1], et à Bâle chez Oporin en 1542 et 1547. L'édition collective de 1542 a peut-être été inspirée par celle que le bâlois Brylinger avait donnée en 1540 des « Comédies et Tragédies de la Bible », et d'où Stoa était exclu; Oporin y publia sous le nom de *Christianæ poeseos opuscula* [2] des poésies pieuses et une seule œuvre dramatique, celle de Stoa. Voici ce qu'il dit, dans sa préface, de notre poète :

Atque, ut de Passione quoque Christi servatoris, ejusdemque Resurrectione aliquid minus vulgatum haberent studiosi, cum de utroque nihil in Christo suo Rossetus morte nimirum præventus, tractasset, visum est Quintiani Stoæ tragœdiam *Theoandrothanaton* inscriptam non ita passim hodie extantem, et lectu tamen non indignam... adjicere.

On a beau dire qu'en latin deux négations valent une affirmation renforcée, l'éloge eût paru bien maigre au phénix de Quinzano !

1. On signale un exemplaire à la bibliothèque de Bruxelles, mais je ne l'y ai pas trouvé.
2. B. Nat., Yc 8828. — L'édition de 1547 (*Tragœdia de Passione Domini*) faisait partie de la bibliothèque de Thou.

Ses amis italiens ont salué en lui un Euripide ! Mais ces éloges liminaires, qui servaient de monnaie d'échange entre écrivains, ne tirent pas à conséquence. Nausea le loue comme un Sénèque chrétien [1]. Mais, en 1551, l'italien L. G. Gyraldi juge son caractère et son talent avec une juste sévérité [2]. Scaliger préfère sa tragédie à ses autres œuvres : il ne la trouve pas méprisable, et en loue les vers; il sait gré à l'auteur d'avoir traité un sujet difficile [3]. J'ignore l'opinion des Français sur Stoa, car, sauf dans les vers liminaires de ses ouvrages, ils paraissent ne l'avoir jamais nommé [4]. Salmon Macrin se garda bien d'imprimer dans ses œuvres les vers chaleureux qu'il avait autrefois envoyés au poète d'Anne de Bretagne. Qu'on l'ait renvoyé ou non, ce qui est sûr, c'est que Stoa ne resta pas à la nouvelle Cour, et, génie incompris, retourna bientôt dans sa patrie.

Son ouvrage a dû être lu, mais sans grand succès. Je ne connais que deux auteurs français qui aient subi son influence. Très probablement Eloy du Mont lui doit les lamentations ampoulées dont il a rempli sa *Résurrection* en vers français. D'autre part, Barthélémy de Loches, que nous étudierons au chapitre XI, a certainement connu sa tragédie : ce n'est pas aux Hollandais, mais à Stoa qu'il a emprunté l'idée d'une pièce en vers latins sur la Passion, imitée des Anciens et pourvue d'un titre grec [5]. Mais en même temps son œuvre marque une réaction contre la poétique de Stoa. Celui-ci vise surtout à l'éloquence et à la beauté poétique, et raconte la mort de Jésus comme si c'était celle d'Ajax ou d'Hercule. Barthélémy reprend le sermon des mystères, en fait un énorme prologue, et met au second plan la beauté littéraire. Les contemporains ont apprécié la différence : sa pièce, écrite sur le même sujet que celle de Stoa, fut rééditée plus souvent, et les éditions de 1537 et suivantes contiennent cette juste remarque sur la tragédie du poète italien : « ... *nihil ad pietatis scopum, cui hic scriptor* (Barthélémy) *multo propius accessit* ».

De plus, les Français ont dû être gênés par le vocabulaire de l'auteur. Tandis que d'autres Italiens copiaient servilement le

1. *Primordia in artem poeticam*, X (Venise, 1522), cité par Creizenach.
2. *De poetis nostrorum temporum.*
3. *Poetice*, VI, ch. IV.
4. Vers 1547, Saint-Gelais a plagié, sans le nommer, des vers composés par lui pour Anne de Bretagne (*Œuvres complètes*, éd. elzévirienne, II, 175).
5. En outre, au début du 4e acte de Stoa et de la scène 12 du *Christus Xylonicus*, les premières paroles que les Juifs adressent à Pilate, ont le même sens.

Christiana opera.

¶ Habes hoc in musæo candidissime Lector oia de Iesu Christo opifice nostro per IO. FR. QVINTIANVM STOAM Brixianum poetam facūdissimum euigilata opera: quorum prima quatuor excultiora multisq; carminibus fœcundiora exhibentur: quæ aliis in codicibus desiderabantur. Mox Tragœdiam vltimam nusq̄ alias impressam ab eius autographo exscriptam adiunximus: quæ omnia tuis subiicienda duximus oculis

Lege.

¶ Theoandrogenetis ode — de natiuitate domini.
¶ Theoandrothanatos tragœdia — de passione domini
¶ Theoanastasis sylua — de resurrectione dñi
¶ Theoanabasis corollarium — de ascensione domini
¶ Theocrisis tragœdia — de extremo iudicio.

¶ Ad lectorem Quint. tetrast.

Perlege honoratæ monstrosa volumina chartæ:
Miraris? monstrum candide lector habes.
Nanq; hominem lachrimis: vitulum pede: fronte leonem:
Ala aquilam: a tergo hæc omnia: reddit opus.

¶ Additur insuper eiusdem elegantissima in Deiparæ virginis laudem oratio: cui titulus est Parthenoclea.

Cum priuilegio.

Venundantur Parrhisij in ædibus Ioannis petit sub Lilio aureo residentis.

Titre des *Christiana Opera* de Quintianus Stoa

langage de Cicéron, lui, il suivait l'exemple de Béroalde l'aîné, et comme lui, affectionnait les locutions les plus rares du latin ancien; il les prenait surtout dans Aulu-Gelle, Apulée, Festus, etc... Sa tragédie contient moins de termes rares que sa prose ou ses poésies lyriques, qui sont quelquefois rédigées dans un charabia extraordinaire; mais le vocabulaire des *Christiana Opera* a dû rebuter beaucoup de Français, car à cette époque, les uns penchaient vers le Cicéronianisme, les autres gardaient le latin un peu lourd d'un Gaguin, mais bien peu partageaient la manie décadente d'un Béroalde ou d'un Stoa [1].

Si Stoa avait publié ses tragédies chez nous entre 1540 et 1550, il aurait eu plus de réputation et plus d'influence : nos poètes néo-latins s'étaient détachés de la littérature scolastique, et ils commençaient à pasticher Virgile et Sénèque avec une habileté presque égale à la sienne [2], tandis qu'en 1514 bien rares étaient chez nous les poètes capables de rivaliser avec Stoa, Baptista Mantuanus ou Sannazar [3]. Il aurait eu plus de lecteurs : les lettrés eussent applaudi à son style fleuri et ampoulé, en regrettant peut-être qu'il n'eût pas choisi plutôt un sujet déjà traité par les tragiques anciens. Au contraire, les pieux humanistes français contemporains de Stoa devaient approuver le sujet, mais s'étonner et se scandaliser que l'on mêlât aux paroles sacrées tant de périphrases élégantes, de plaintes forcenées et de mythologie !

VII

Conclusion.

Cette pièce où Sénèque collabore avec le Christ, est l'une des plus déplaisantes que la Passion ait inspirées : action dédoublée, personnages frénétiques, œuvre injouable, ni dramatique, ni chrétienne. En dépit de certains vers éloquents et bien frappés, le style est trop ampoulé, et son élégance fait un contraste

1. Selon Quicherat, la prose de Gui de Fontenay était « hérissée d'archaïsmes... et de locutions insolites » (*Histoire du collège de Sainte-Barbe*, I, 111).
2. Voir chapitre XV.
3. Je choisis ces deux derniers noms parmi la foule des poètes italiens du début du XVIe siècle, parce que Sannazar et le Mantouan ont écrit quelques poèmes chrétiens, qui furent célèbres en France.

choquant avec la simplicité émouvante de l'Evangile : le ton est si différent dans les deux ouvrages qu'on a peine à croire à la communauté du sujet.

Mais peu nous importe sa valeur littéraire; ce qui nous intéresse, c'est sa place dans l'évolution de la tragédie en France. N'est-il pas remarquable, en effet, que la première tragédie moderne éditée chez nous ait déjà été « classique » par le nombre des actes, l'unité d'action, et l'absence de comique, et ait déjà présenté les marques du « sénéquisme » : assemblage de toutes les fleurs de la rhétorique, emphase et réalisme lugubre, longues tirades, usage fréquent de la mythologie, passions excessives et caractères surhumains, sentences et dissertations des chœurs sur des lieux communs? L'influence de Stoa, dont les tragédies latines ont été plus lues en France que celles des autres Italiens [1], s'est jointe à celle des éditions savantes de Sénèque. Certes, Barthélémy n'est pas le seul Français qui ait lu et médité le *Theoandrothanatos;* à partir de 1514, cette pièce nous a appris qu'on pouvait faire des tragédies sur le patron des Anciens, et particulièrement de Sénèque. Mais la rhétorique trop profane et le vocabulaire hétéroclite de Stoa ont rendu son influence moins efficace; et l'exemple de Barthélémy laisse à penser que la vogue de Térence et l'inexpérience de nos lettrés retardèrent chez nous le développement de la tragédie imitée de Sénèque.

1. Cf. chapitre XXIV, paragraphe V.

CHAPITRE IX

Le théâtre scolaire en France au XVI[e] siècle.

Dans les chapitres suivants nous étudierons l'œuvre dramatique de trois hommes qui ont professé dans les collèges français : Barthélémy, Buchanan et Roillet; la plupart de leurs pièces latines étaient destinées à être jouées par leurs élèves, toutes ont dû être lues par ceux-ci. Aussi convient-il de dire brièvement ce que le théâtre scolaire a été en France, au XVI[e] siècle, avant l'arrivée des Jésuites, et de déterminer la place qu'y a tenue la tragédie latine et française, profane et religieuse.

Malheureusement, pour notre théâtre scolaire, il n'existe pas d'histoire générale et approfondie [1]; certaines parties du sujet, — par exemple les pièces de Ravisius Textor et les satires politiques des écoliers, — ont fait l'objet d'études nombreuses, mais il nous faudrait des monographies détaillées pour les collèges importants de Paris et de la province : une histoire du collège de Boncourt, faite sur le modèle de celle de Sainte-Barbe par Quicherat, nous rendrait les plus grands services. Nous nous contenterons d'énoncer quelques vérités générales.

Les critiques modernes ont bien fait ressortir l'importance du théâtre scolaire au XVI[e] siècle. Alors que depuis quelques siècles il est aussi étranger à l'activité littéraire qu'une partie de barres ou un « championnat interscolaire », autrefois il occupait une place importante, non seulement dans la vie des collégiens [2] et

1. L'ouvrage de Gofflot sur *le théâtre au collège du Moyen-Age à nos jours* (Champion, 1907) contient des détails curieux, mais il est superficiel. Le livre de Petit de Julleville sur *les comédiens en France au Moyen-Age* (1885) renferme un intéressant chapitre sur les écoliers. Pour les monographies de collèges voir le *Manuel bibliographique* de M. Lanson, nos 229-280.

2. Dans le prologue de sa comédie (1555) le régent Calmus dit des pièces scolaires :

Juvenilem vocem formant, memoriam
Exercent, gestum componunt.

A Cambridge les statuts du Collège de la Reine prescrivent la représentation annuelle de deux comédies ou tragédies, « *ne juventus nostra... pronunciando ac gestu rudis et inurbana maneat* ». Cf. aussi l'opinion de John Case, en 1585, rapportée par Boas (*University drama in the Tudor age*, 1914, p. 228).

dans celle des professeurs, mais dans la littérature latine et française. De nos jours, sa seule qualité est d' « être inoffensif, sinon insignifiant »[1]; à cette époque, d'étranges libertés lui étaient accordées : pendant une partie du XVI[e] siècle il commenta les événements du jour, et ridiculisa les professions ou les personnages les plus respectés. Plus tard la satire politique lui fut interdite, mais les paroles les plus crues et les situations les plus scabreuses furent tolérées par les principaux. Que lirait-on dans la presse locale, que diraient les familles, si les collégiens d'aujourd'hui jouaient une tragédie sur l'inceste[2], des comédies fort libres, ou l'histoire horrible et répugnante de *Philanira* ? Nos citations des régents Textor, Gnapheus et Du Préau prouvent que le latin scolaire bravait l'honnêteté. Si nous sommes souvent scandalisés en lisant les pièces jouées jadis dans les collèges, il nous faut pourtant reconnaître que ce théâtre n'était pas gêné et étriqué par la *maxima reverentia* due aux enfants[3].

De plus, c'est dans les collèges que les novateurs ont révélé au public leurs essais dramatiques. On peut dire sans exagération qu'ils servirent de berceau à la tragédie française; elle eut d'ailleurs pour parrains trois régents : Buchanan, Dorat et Muret. A Paris, comme en province, un public distingué[4] prit ainsi connaissance des genres nouveaux[5].

En utilisant les ouvrages de Petit de Julleville, de Bolte et de M. Lanson, et d'autres travaux qui seront cités en note, j'ai dressé une liste certainement très incomplète des collèges, dont les régents et les élèves écrivirent des pièces de théâtre, ou les jouèrent, soit à l'intérieur de l'établissement, soit sur la place publique ou ailleurs. Nous nous arrêtons à l'année 1600, et nous négligeons les très nombreuses pièces qui furent représentées

1. Petit de Julleville, *Les comédiens*, p. 291.

2. Le sujet de l'*Erastus*, écrit à douze ans par Grisæus, offre quelque analogie avec celui de *Phèdre*.

3. Le souci des convenances, de l'édification ou de la neutralité restreint beaucoup le choix des sujets ; pendant mon professorat au lycée de Clermont-Ferrand les élèves n'ont abandonné le répertoire de Labiche que pour jouer l'*Asile de nuit* et les *Plaideurs*.

4. Et même, assez souvent, la foule y avait accès, et le spectacle était alors un peu bruyant (cf. le passage de Le Riche cité dans la *R. H. L.* 1903, p. 208).

5. La place me manque pour reproduire une page dans laquelle M. Lanson a parfaitement montré l'importance, au XVI[e] siècle, des représentations de tragédies scolaires (*R. H. L.* 1903, p. 428) ; à l'appui de ses remarques sur le plaisir qu'y prenaient les provinciaux, citons ce fait curieux : encore en plein XVIII[e] siècle la municipalité de Chalon-sur-Saône exige que les Jésuites continuent l'usage plus que centenaire des représentations publiques annuelles (Gofflot, p. 87).

chez les Jésuites dans le dernier quart du XVI[e] siècle. Nous omettons aussi, sauf quand il s'agit de tragédies, les jeux scéniques qui se donnèrent dans un grand nombre d'écoles. Enfin nous passons sous silence les spectacles traditionnels, bruyants et peu édifiants, auxquels se plaisaient les enfants de chœur de toutes les grandes églises, malgré les interdictions répétées des chapitres, des évêques et des conciles[1]. Quoiqu'elle soit ainsi limitée, notre enquête fournira des résultats appréciables.

A. — A Paris.

Collège de Lisieux. — En 1552 le régent Calmus dédie à ses élèves une comédie latine, et déclare que dans ce collège il a déjà composé de nombreuses comédies, à l'imitation des anciens.

Collège de Marmoutiers. — En 1526, tout au moins, Barthélémy de Loches y enseigne; s'il appartenait à cet établissement vers la fin du règne de Louis XII, il a peut-être fait jouer par ses élèves ses *Momiæ*. Quant à son *Christus Xylonicus*, publié en 1529, il paraît destiné à des explications en classe plutôt qu'à une représentation.

Collège du Cardinal Lemoine. — Barthélémy y professa à une date comprise entre 1520 et 1532. — Buchanan y a enseigné entre 1544 et 1547.

Collège du Mans. — En 1532 on joue la comédie de l'*Advocatus*.

Collège Montaigu. — En 1594, le régent Léger veut faire jouer sa TRAGÉDIE du roi *Chilpéric deuxième*, mais le Parlement en interdit la représentation et fait incarcérer l'auteur[2]. — En 1597 il réussit à faire représenter une TRAGÉDIE à quatre personnages.

Collège de Presles. — En 1545 ou 1546, quand Ramus entre en fonctions, il offre au public au moins une représentation de TRAGÉDIE et de comédie[3].

Collège du Plessis. — En 1507, les collégiens du Plessis et de Coqueret viennent donner au duc de Calabre le spectacle d'une

1. Pour les églises de Bourges voir mon livre sur les *Actes des Apôtres*.
2. Cf. Cougny, *De la comédie politique dans les collèges*, 1868, p. 50.
3. Nancel, *Vie de Ramus*, citée par Creizenach, II, 179.

farce. — En 1521, les élèves jouent une pièce dans laquelle Béda est ridiculisé. — En 1554, le régent Calmus fait représenter sa comédie latine, qui sera imprimée en 1555 et en 1558. — En 1554, l'on y joue peut-être l'*Arcaiozelotipia*, comédie de Claude Jamin. — En 1574, l'on donne la TRAGÉDIE de *Néron*, une comédie et une pastorale, écrites par le régent Guy de Saint-Pol. — En 1579, les élèves représentent « des farces très pernicieuses à la réputation de plusieurs personnages ».

Collège de la Marche. — En 1543, un nouveau professeur s'engage à faire, « pour les Actes du collège, les comédies dont est chargé le premier grammairien du collège » [1].

Collège de Sainte-Barbe. — Vers 1526-1529 le régent Buchanan songe à l'art dramatique, et traduit peut-être *Médée*, TRAGÉDIE d'Euripide. — En 1539, le régent Calmus compose des comédies latines et françaises, mais le principal en interdit la représentation [2].

Collège d'Harcourt. — En 1563, on joue *Achille*, TRAGÉDIE de Filleul.

Collège de Justice. — Selon La Croix du Maine, le principal Jean Gallery fait jouer ses TRAGÉDIES et ses comédies latines et françaises; ces représentations ont dû avoir lieu avant 1525. Etait-ce de véritables tragédies? M. Lanson en doute avec raison [3]. — A la fin du siècle les collégiens « récitent » la TRAGÉDIE galante et mélodramatique de *Charite* de Piérard Poullet, et on la publie ensuite en 1595.

Collège de Navarre. — Le jour de la S. Louis, les collégiens s'adonnaient à des exercices littéraires et à des représentations dramatiques [4]. — Le régent Ravisius Textor, mort en 1524, écrit pour ses élèves un grand nombre de dialogues en latin, qui seront souvent réimprimés à partir de 1529. — En 1533, les écoliers jouent une pièce où Marguerite de Navarre figure sous les traits d'une Furie, on les met en prison. — *La farce du Couturier, d'Esopet*, etc..., écrite par un élève de philosophie, est publiée à Lyon vers 1550. — En 1557, le régent Abel Souris fait jouer par les élèves de seconde sa TRAGÉDIE latine sur la

1. Coyecque, *Actes notariés*, I, n° 2708.
2. Voir Quicherat, et *infra* au chapitre XV la note relative à Calmus.
3. *R. H. L.* 1903, p. 182.
4. Cf. l'intéressant ouvrage de Massebieau, *De Textoris comœdiis*, 1878, p. 23.

défaite de Saint-Quentin. — A la même époque, Jean Roze ou Rose, frère du fameux Ligueur, passa au collège deux années, pendant lesquelles il écrivit deux comédies, la TRAGÉDIE de *Chilpericus* et, en collaboration avec ses camarades, celle d'*Antonius et Cleopatra*, qui était destinée à une représentation publique [1]. — En 1584, François d'Amboise, qui fit ses études dans ce collège et qui y fut régent au moins de 1568 à 1572, publie sa comédie des *Néapolitaines;* selon La Croix du Maine, il avait composé dans sa jeunesse plusieurs TRAGÉDIES et comédies. — Son frère cadet Adrien y professait en 1579 quand il fut élu recteur; l'année suivante il publia sa TRAGÉDIE biblique d'*Holoferne*.

Collège de Beauvais. — Les élèves jouent en 1559 la *Trésorière* de Grévin, et en 1561 la TRAGÉDIE de *César* et les *Ebahis* du même auteur avec la farce des *Veaux*. Grévin, né en 1538 dans le Beauvaisis, a très probablement été élève de ce collège pendant quelque temps.

Collège de Coqueret. — L'on y joua vers 1549 le *Plutus* d'Aristophane, traduit en vers français par Ronsard ou Dorat. — La traduction de *Prométhée* faite par celui-ci ne paraît pas avoir été représentée. — Un élève de Dorat, J.-A. de Baïf, s'adonne à la TRAGÉDIE : il songe à une *Cléopâtre*, puis il entreprend de traduire les TRAGÉDIES des *Trachiniennes* [2], d'*Antigone*, d'*Hélène* et de *Médée*, le *Plutus* et trois pièces de Plaute et de Térence. Mais il publie seulement en 1567 son adaptation du *Miles gloriosus*, et en 1573 l'*Antigone*, le prologue d'*Hélène*, la traduction de l'*Eunuque*, et un intermède pour la TRAGÉDIE de *Sophonisbe;* ses autres essais dramatiques n'ont pas été conservés [3].

Collège de Boncourt. — De tous les collèges parisiens c'est celui où la TRAGÉDIE scolaire a pris le plus grand développement. De Guilhermy affirme qu'Henri II assistait quelquefois aux représentations données par les boursiers de Boncourt [4];

1. Il y resta depuis sa 15e jusqu'à sa 17e année. Il a transcrit ses poésies scolaires, sauf les comédies, sur un beau cahier qu'il offrit à son père et qui est conservé à la bibliothèque de Chaumont. A la fin de ce manuscrit on lit un poème sur la prise de Thionville et la mort de Strozzi (juin 1558).

2. Sa *Cléopâtre* a été commencée avant celle de Jodelle ; il fait allusion à ses *Trachiniennes* dans un poème adressé à Henri II.

3. Il n'est pas sûr qu'il ait pensé à écrire une *Hécube*, un *Thyeste*, et un *Œdipe*, mais il trouvait ces sujets éminemment tragiques. Cf. *R. H. L.* 1903, p. 190 : — Augé-Chiquet, *Baïf*, 1909, p. 170-190 ; — Mlle Delcourt, *Les traductions des tragédies grecques et latines en France*, Bruxelles, 1925, p. 71-81.

4. *Itinéraire archéologique de Paris*, 1855, p. 330.

mais il ne cite pas de références, et son assertion ne me semble fondée sur aucun témoignage sérieux.

A la fin de 1552 ou au début de 1553 Buchanan y entre comme régent, et il a pour élève La Péruse, né en 1529, qui, au cours du premier semestre de 1553, y compose sa TRAGÉDIE de *Médée;* Banachévitch conjecture d'après des vers de Muret que peut-être elle a été jouée à Paris. Le jeune Poitevin paraît avoir aussi songé à une tragédie sur Œdipe et ses fils.

Bien que la carrière de Muret en France soit sujette à discussions, il est certain qu'il eut Buchanan comme collègue, et Grévin, Jean de La Taille (né en 1533 ?), et Scévole de Sainte-Marthe (né en 1536) comme élèves; Colletet précise qu'il professa au collège de Boncourt. Donc nous pouvons joindre au nom de La Péruse ceux des auteurs de *César*, et des TRAGÉDIES bibliques de *Saül* et de la *Famine*[1]. Muret quitta Paris à la fin de 1553.

Rémy Belleau qui entra à Boncourt en 1552, à l'âge de 15 ans, s'adonna tardivement à l'art dramatique : sa comédie posthume de la *Reconnue* est postérieure à 1562. A la fin de 1552 ou au début de 1553 les collégiens assistent à la célèbre représentation de la TRAGÉDIE de *Cléopâtre* et de la *Rencontre;* La Péruse et Belleau étaient au nombre des acteurs.

Entre 1546 et 1560 Roillet passe plusieurs années au collège comme régent; en 1556 il publie trois dialogues, une TRAGÉDIE profane et trois TRAGÉDIES religieuses, qui ont été probablement joués par ses élèves[2]. Nous ignorons si son ami, le dramaturge Rupellus, professait aussi dans cet établissement.

En 1566, un élève de seconde, nommé Griæus[3], compose à l'âge de 12 ans la TRAGÉDIE d'*Erastus;* l'année suivante, en première, il en écrit deux, intitulées *Virginia* et Ἀδάμας μανιώδης ; en 1568, dans la même classe, il trouve le temps d'échafauder les

1. Entre 1558 et 1562 le jeune Jacques de La Taille écrivit six TRAGÉDIES. Un indice nous fait supposer que, comme son frère et Griæus, il fréquenta Boncourt. Mais où a-t-il entendu les leçons de Dorat : à Coqueret ou, à partir de 1559, au Collège Royal ?

2. Dans les vers composés en 1555 sur les maîtres de Boncourt, Roillet fait allusion aux discours et aux tragédies que leurs élèves récitaient :

Quæris cui Senecæ est æmula musa sui?...

3. De la Grye ? Bolte propose, comme traduction, Des Grieux ! Il est le seul, avant nous, qui ait lu les pièces de cet auteur, conservées en manuscrit à la bibliothèque de Metz, et il les a analysées dans son répertoire. Il cite le prologue de la dernière comédie, où Baïf et Ronsard sont nommés et qui renferme une curieuse diatribe contre les farceurs en vogue. Nous aurons l'occasion de reparler de Griæus à propos de La Taille.

TRAGÉDIES de *Pygmalion furens* et de Πολυφόντης, et les comédies d'Οὐρανία et de *Philargyria*.

En 1574, Le Breton compose la TRAGÉDIE d'*Adonis*, et l'envoie à Jean Galland, principal de Boncourt, pour qu'il la fasse jouer. Au total, en vingt années, quatorze [1] TRAGÉDIES, dont trois sur des sujets religieux, ont été écrites ou jouées par un régent et par des élèves ou d'anciens élèves de Boncourt.

Collège de Clermont, fondé par les Jésuites en 1564. — La première représentation connue est celle d'un drame sur Hérode, joué en 1579.

Nous ne pouvons attribuer à aucun collège particulier les pièces suivantes, qui ont été écrites ou jouées par des étudiants ou des collégiens. La moralité des *Enfants de maintenant* est l'œuvre d'écoliers de Paris ou de province. En 1508, les étudiants jouèrent, place Saint-Etienne, celle du *Nouveau monde*. En 1524, ils osèrent représenter une moralité de leur cru, dirigée contre la papauté et qui a été attribuée à Farel [2]. En 1533, un écolier écrivit la comédie latine de *Lipocordulus;* celle de *Marabeus* et le *Dialogus facetissimus* proviennent du même milieu et de la même époque. En 1544, l'arrêt royal rendu contre Ramus est célébré dans l'Université par des pièces satiriques : « *Ludi magno apparatu celebrantur, ubi spectantibus et plaudentibus Aristoteleis, omni ludibrii et convitii genere Ramus afficitur* », et ce savant accusa un professeur du Collège Royal d'y avoir tenu un rôle [3]. En 1552 ou 1553, l'*Eugène* de Jodelle fut joué dans un collège. La TRAGÉDIE de Rivaudeau sur Aman a peut-être été écrite pendant ses études à Paris. En 1564, les élèves de deux collèges furent empêchés de jouer des comédies et des TRAGÉDIES dirigées contre les Jésuites [4]. A l'époque des guerres de religion les étudiants représentèrent une moralité hardie et scandaleuse, intitulée *Mars, Justice*, etc...

1. Vingt, si nous rangeons Jacques de La Taille parmi les élèves de Boncourt.
2. Cf. Picot, *Les moralités polémiques* (*B. S. H. P.*, 1887). Creizenach ne croit pas à cette représentation (III, 23).
3. Cf. Waddington, *Ramus*, 1855, p. 54 et 73.
4. Cf. Massebieau, *De Textoris comœdiis*, p. 76.

B. — En province.

Les collèges de Bordeaux et de Saint-Maixent, que nous connaissons assez bien, n'ont rien à envier, sous le rapport des représentations, aux seize collèges parisiens qui viennent d'être cités.

Collège de Guyenne (Bordeaux). — Son fondateur oblige les régents à composer « des dialogues et des comédies ». — Entre 1539 et 1545 les élèves jouent des TRAGÉDIES de Muret et de leurs maîtres Guérente et Buchanan; deux des quatre pièces de celui-ci sont tirées de la Bible; il écrit aussi et fait représenter un dialogue contre les vœux. — Joseph Scaliger, qui fut élève à ce collège de 1552 à 1555, fit à 17 ans, en 1557, une TRAGÉDIE latine sur OEdipe. — L'année suivante l'on y donne des « jeux de comédie » injurieux pour la municipalité, aussi le Parlement exige que les pièces scolaires soient désormais soumises à sa censure. — En 1560 La Boétie, conseiller au Parlement, fait autoriser la représentation de trois pièces du régent Niset : une moralité latine sur la politique, une moralité française et une farce. — Un an après, les régents Martin et Nenin font jouer par leurs élèves des TRAGÉDIES, moralités, farces et comédies, latines et françaises.

Ecole de Bayonne. — L'on y représente en 1593 une TRAGÉDIE, en 1598 une pastorale et une TRAGÉDIE.

Collège de Clairac (Lot-et-Garonne). — Vers 1554, deux régents font jouer par les écoliers une moralité intitulée la *Prison de réformation;* poursuivis pour hérésie, ils sont acquittés par le parlement de Bordeaux[1].

Collège d'Auch. — Le plan d'études établi et publié en 1565 autorise la représentation des comédies de Térence, de Plaute et des autres auteurs, et des tragédies de Sophocle, d'Euripide et de Sénèque; mais on y jouera le plus rarement possible les pièces qui ne figurent pas sur le programme des textes d'explication ou qui demandent une mise en scène coûteuse, afin de ne pas perdre de temps et de ne pas troubler la classe. — En 1566, le collégien Imbert Lafont demande la permission de faire jouer publiquement sa TRAGÉDIE; la municipalité la lui accorde, après

1. Cf. Picot, *Les moralités polémiques* (*B. S. H. P.*, 1906).

s'être fait lire la pièce, mais « avec inhibition de ne jouer, ni soi abuser à telles choses ci après »[1].

Collège de la Trinité (Lyon). — En 1541, les élèves jouent *Lyon marchant*, absurde moralité du régent Barthélémy Aneau.

Collège de Chalon-sur-Saône. — En 1595 on représente une comédie et une TRAGÉDIE latine. — L'année suivante, on joue une TRAGÉDIE, mais la municipalité exige désormais la censure préalable.

Collège d'Autun. — En 1566, le principal fait jouer publiquement une TRAGÉDIE.

Collège de Dijon. — La tragi-comédie biblique de *Susanna*, publiée à Dijon en 1571 par le chanoine bourguignon Charles Godran, était peut-être destinée à une représentation scolaire.

Collège de Troyes. — En 1580, le principal, Pierre de Montchault, fait jouer une bergerie sur la mort de Charles IX. — En 1588, le clergé demande la censure ecclésiastique pour les comédies, TRAGÉDIES, dialogues et colloques, qui seront joués dans les écoles.

Collège d'Amiens. — Le principal Jean des Caurres, mort en 1587, qui pléiadisait et pindarisait en compagnie de ses élèves, a composé une TRAGÉDIE de *David combattant Goliath;* elle était inédite en 1584, et elle paraît perdue[2].

Collège des Bons-Enfants (Rouen). — Les élèves représentent en 1597 et en 1598 les pièces du régent Jean Behourt : la tragi-comédie de *Polixène*, la TRAGÉDIE d'*Esaü*, et peut-être celle d'*Hypsicratée*.

Collège du Mont (Caen). — En 1544, le régent Eloi du Mont obtient pour une farce l'approbation secrète du doyen de la faculté de théologie, et il la fait jouer dans les rues; on y voyait Hérésie, mère de la ville et de l'université, qui dressait ses enfants à l'impiété. Le procureur de l'université fait une enquête sur ce scandale, et le régent finit par avouer qu'il est l'auteur de cette pièce. Nous ne savons si les poursuites engagées contre lui, par le procureur, aboutirent à un résultat[3]. C'est lui qui a dédié

1. Bénétrix, *Les origines du collège d'Auch*, 1908, p. 208 et 94.
2. Cf. La Croix du Maine et Du Verdier, I, 472, et IV, 373, — M. Raymond, *L'influence de Ronsard*, II, 190.
3. Cf. Archives du Calvados, D 90 : *Rectories*, II, f° 155. Cette affaire a été exposée par M. Prentout dans sa thèse latine (1901, p. 47) et dans un article très nourri sur *Les débuts de la Réforme à l'Université de Caen* (*R. historique*, CXIV,

à François I^er la *Résurrection de Jésus-Christ*, où se manifeste la même tendance antiprotestante.

Le Mans. — Avant 1563, les écoliers jouent dans les lieux publics des TRAGÉDIES, comédies et moralités du frère Samson Bedouin. — Avant 1574. Jean Méot, régent du collège de Gourdaine, fit jouer ses comédies et TRAGÉDIES françaises [1]. — En 1579, le curé Flacé, principal du collège de la Couture et auteur de TRAGÉDIES et comédies françaises, fait représenter sa TRAGÉDIE d'*Elips comtesse de Salbery* [2].

Collège de Saint-Thomas (Rennes). — Un conseiller rennais fonde des prix en 1567, en stipulant que, le jour de leur distribution, le principal fera jouer « une brève moralité qui puisse servir à l'institution chrétienne ». Selon Du Fail, un libraire n'acceptait, dans ces spectacles scolaires, que les rôles de rois, d'empereurs ou de prologues [3].

Collège de Saint-Maixent. — En 1576 le principal fait jouer la TRAGÉDIE d'*Hippolyte* et une farce. — En 1578 les écoliers représentent dans la halle une tragédie, une comédie et une farce. — En 1580 ils jouent au collège une TRAGÉDIE de *Jules César*. — En 1582 des TRAGÉDIES et comédies sont jouées dans l'abbaye, probablement par les écoliers. — En 1583, au collège, on donne en spectacle la TRAGÉDIE de *Cléandre*.

Notons enfin la présence d'écoliers ambulants qui jouent des tragédies, comédies et farces à Saint-Maixent en 1581.

C. — A L'ÉTRANGER.

Dans les régions limitrophes de la France le théâtre scolaire n'est pas moins florissant. A Saint-Jean-de-Maurienne le recteur des écoles fait jouer en 1562 le *Sacrifice d'Abraham* [4]. En

1913, p. 303). Le savant historien a bien voulu consulter pour moi les *Rectories* et les *Conclusiones*, et n'y a pas trouvé de renseignements inédits sur ce personnage. Gofflot a attribué à sa pièce une date inexacte (p. 79).

1. La Croix du Maine et Du Verdier, I, 545.

2. L'histoire édifiante du mariage d'Edouard III avec Elips de Salisbury avait été contée en 1559 par Boaistuau, d'après Bandello ; à la même époque Chateauvieux la mit en tragédie (cf. Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française*, p. 127, et R. Sturel, *Bandello en France au XVI^e siècle*, 1918, p. 3).

3. J'emprunte ces détails au savant ouvrage de M. Philipot sur Du Fail (p. 306 et 342). Ce libraire ressemble au vaniteux barbier que Pont-Alais a berné (Des Périers, Nouvelle xxx).

4. Cf. l'*Histoire du collège de Saint-Jean-de-Maurienne*, de Rambaud, citée par F. Mugnier dans *Le théâtre en Savoie*.

Franche-Comté, au collège de Verceil, en 1583, le principal Pierre Matthieu fait jouer sa TRAGÉDIE biblique d'*Esther*[1]; au collège de Dôle, en 1585, les élèves de rhétorique représentent le *Mauvais riche*, et en 1598 un régent fait jouer sa TRAGÉDIE de *Sainte-Catherine*. En Lorraine, les Jésuites de Pont-à-Mousson donnent de nombreuses représentations à partir de 1575 environ.

Les jeux scolaires ont lieu fréquemment dans les Pays-Bas espagnols et hollandais. Les écoliers de Béthune représentent en 1555 deux TRAGÉDIES devant la halle; au collège de Douai l'on joue une moralité en 1562, et les comédies latines de *S. Georges* et de *S. Landelin*[2]; à Cambrai les collégiens jouent annuellement une comédie, dont le sujet se rapporte souvent à S^te^ Scolastique, sœur de S. Benoît[3]. A Lille, à Valenciennes, à Bruxelles, etc..., les Jésuites donnent souvent des spectacles. On joue à Anvers en 1580 la tragi-comédie biblique de *Jokebed*, due au principal Heyns, et en 1582 sa « TRAGÉDIE sacrée » d'*Holoferne et Judith*, — à Harlem et à Stade en 1594 sa TRAGÉDIE biblique de *Susanne*.

L'école française de Cologne avait pour maître un gantois nommé Gérard de Vivre, qui publia à Paris en 1577 et 1578 les comédies de la *Fidélité nuptiale* et des *Amours de Theseus et Dejanira*, et en 1602 celle d'*Abraham et Agar*.

Dans la Suisse protestante les étudiants de Lausanne jouent en 1550 la TRAGÉDIE de Bèze; en 1565, ils représentent sur la place de la Palud l'*Histoire de Suzanne*, écrite en quatre langues. En 1561 les collégiens de Genève jouent la comédie du *Pape malade*. Vers 1609, l'écolâtre protestant Jean-Georges fait jouer à Montbéliard et à Saint-Julien sa tragi-comédie d'*Abraham*. Enfin il faut mentionner l'école protestante française de Francfort : les autorités de cette ville interdisent en 1587 la représentation d'une comédie antipapiste et d'une autre sur le mauvais riche, que les écoliers devaient jouer.

1. L'édition de cette pièce porte l'imprimatur d'un docteur de théologie de Besançon, daté de 1584. Il s'agit donc de Verceil, petite ville du Doubs, et non de la cité piémontaise, où d'ailleurs un collège français n'aurait aucune raison d'être.

2. Ces deux pièces sont conservées à la bibliothèque d'Arras (Ms. n° 410.; la seconde est dédiée par un certain « Gaugericus Hispanus » à Philippe de Caverel, abbé de S. Vaast; il posséda ce titre de 1598 à 1636. — La « comédie sacrée » de *Salomon*, publiée à Douai en 1564 par Evrard d'Armentières, a peut-être été jouée au collège de Douai; elle est dédiée au chancelier de l'université de cette ville, et dans une pièce liminaire le proviseur du collège de Tournai loue son sujet biblique.

3. Cf. Durieux, *Le collège de Cambrai*, 1882, et *Le théâtre à Cambrai*, 1883.

Si incomplètes que soient ces trois listes, elles donnent une idée de la richesse et de la variété du théâtre scolaire en France au XVI[e] siècle [1]. Les régents et les écoliers ont écrit en français, en latin, voire même en grec, des dialogues, des moralités, des farces, des comédies, des tragi-comédies, des pastorales, des tragédies tirées de la mythologie, de l'histoire ancienne ou moderne, et de la Bible. Les genres les plus divers se succèdent dans le même collège, et il arrive qu'ils voisinent sur la même affiche de spectacle !

Toutefois l'on constate que les genres anciens ont été peu à peu remplacés par les genres nouveaux. Les collégiens et leurs régents, qui souvent étaient à peine plus âgés qu'eux, aimaient les pièces satiriques [2], remplies d'allusions malignes aux événements du jour et d'attaques contre les personnes, les états [3] et le gouvernement. Jusqu'en 1515 leur licence était rarement réprimée, le gouvernement tolérait ces usages, et l'Université se montrait assez débonnaire. Mais François I[er] fut moins endurant que Louis XII : sous son règne et après sa mort les édits royaux et les arrêts du Parlement interdirent les critiques adressées aux princes et aux autorités [4]. La fréquence de ces arrêts prouve, d'ailleurs, que les collégiens et certains régents s'obstinaient à récidiver; mais de temps à autre l'emprisonnement de quelque audacieux produisait un effet salutaire [5]. Comme recteur, en 1539, et comme principal de Sainte-Barbe, Jacques de Gouvéa

1. Chose curieuse, les livres dans lesquels les pédagogues décrivent la vie scolaire, ne contiennent presque aucune allusion au théâtre de collège. J'ai lu les *Colloques* qui étaient alors répandus en France : dans le 2[e] dialogue de l'allemand Hegendorf (Paris, 1528) il est question d'une pièce jouée en public sous la direction d'un professeur ; et la *Pædologia* de l'allemand Mosellanus mentionne la mascarade traditionnelle de la Saint-Nicolas et la représentation de la *Passion* par des bourgeois ou des écoliers (Paris, 1528, f[os] 15 et 33). Je n'ai pas trouvé d'autres passages relatifs au théâtre scolaire.

2. Vauquelin de La Fresnaye, qui fut écolier à Paris vers 1550, se souvient, dans l'*Art Poétique*, d'avoir vu jouer dans les collèges de la capitale des pièces hardiment satiriques (Livre III, vers 87).

3. Parmi dix exemples semblables citons les *Momiæ* dans lesquelles le moine Barthélémy stigmatise les abus de l'église.

4. Je n'insiste pas sur ce point, qui est bien connu ; la lutte du pouvoir contre les pièces satiriques scolaires est exposée clairement par Petit de Julleville, *op. cit.*, p. 296-320. Bolte et lui renvoient à de nombreux passages de Du Boulay et de Félibien.

5. Petit de Julleville cite les plaisantes lamentations de Ravisius Textor, qui déplore l'absence de comédies satiriques et l'emprisonnement du régent Durand (p. 300). Le *Dialogus facetissimus*, qui fut écrit en 1533, sans doute après le scandale du collège de Navarre, débute par ces mots : « ...*Seria aulica turba vetat. Regia me terrent* » (Massebieau, p. 74). Cf. le prologue de la comédie de Calmus.

le jeune combattit le théâtre scolaire, mais n'obtint qu'un succès partiel. La Ligue imita la sévérité des derniers Valois; et du reste les cours cessèrent tout ainsi que les représentations scolaires [1]. Il semble qu'à partir du règne d'Henri IV et de la mainmise des Jésuites sur les collèges, les pièces satiriques disparurent du théâtre scolaire.

Le répertoire scolaire comprenait des moralités et des farces qui, n'étant pas satiriques, échappaient à la sévérité du gouvernement, des parlements et des municipalités. Mais les humanistes méprisaient ce genre de théâtre, et Buchanan fut heureux de remplacer, au collège de Guyenne, les moralités allégoriques par des tragédies traduites ou imitées des anciens; toutefois, après son départ, ses collègues firent encore jouer des moralités. Les poètes de la Pléiade qui suivirent les leçons du célèbre Ecossais, de Dorat ou de Muret, proclamèrent leur dédain pour les « histoires », les moralités ou les farces scolaires : dans la préface de son théâtre, Grévin se moque des « lourdes fautes lesquelles se commettent journellement ès jeux de l'Université de Paris » [2]. Dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle les collégiens pratiquèrent moins souvent qu'auparavant ce genre de pièces.

La tragédie et la comédie scolaires ont profité du déclin des anciens genres dramatiques, et de l'enthousiasme général pour l'antiquité; mais il me semble que, sauf dans les collèges des Jésuites et dans les écoles protestantes, les sujets profanes l'ont emporté de beaucoup sur les sujets religieux. Les tragédies scolaires dont nous connaissons les titres, se répartissent ainsi : à Paris, six ou sept sujets religieux [3] et vingt-neuf tirés de l'antiquité ou de l'histoire moderne; en province, quatre sujets bibliques [4] et douze sujets profanes. Bien que cette statistique n'embrasse qu'une partie des tragédies jouées dans les collèges, elle a une valeur incontestable. Les trois étudiants qui se sont le plus occupés de tragédies, Baïf, Jacques de La Taille et Griæus, n'ont traité aucun sujet religieux.

Le faible développement de la tragédie scolaire religieuse peut être attribué à deux causes principales : d'une part, l'humanisme

1. La *Satire ménippée* fait dire au recteur Roze : « On ne joue plus de ces jeux scandaleux et satires mordantes aux échafauds des collèges ».

2. Il leur reproche surtout les massacres sur la scène et l'inobservance de l'unité de temps. Cf. aussi son avant-jeu des *Ebahis*.

3. Ceux des pièces de Roillet, de Jean de La Taille, d'Adrien d'Amboise, et peut-être de Rivaudeau.

4. *Jephthes*, *Baptistes*, *Esaü*, et *David combattant Goliath*.

qui régnait dans les écoles, faisait préférer aux sujets religieux ou modernes ceux que fournissaient la mythologie ou l'histoire païenne; d'autre part, les autorités parlementaires, universitaires, et ecclésiastiques craignaient que les tragédies bibliques ne continssent des allusions antipapistes et ne développassent la lecture de la Bible; du reste, quand on lit attentivement la tragédie scolaire de *Baptistes*, on reconnaît que leurs soupçons étaient fondés. De plus, certains ont dû penser que la dignité de l'Ecriture Sainte serait compromise par une adaptation théâtrale.

Les Jésuites firent une part plus grande aux sujets religieux : comme les Pères étaient les auteurs des pièces, ils étaient sûrs que des intentions hérétiques ne s'y cacheraient point. Quant aux écoles protestantes, leurs principaux organisèrent parfois des représentations de drames en langue française [1], souvent antipapistes, et toujours édifiants; on évitait les sujets païens, et l'on utilisait fréquemment l'Ancien Testament; mais ces pièces protestantes portent rarement le titre de tragédies, et elles sont plus ou moins éloignées de la tragédie classique [2].

1. Après les pièces de Buchanan je ne connais pas de drames latins écrits en France par des protestants.

2. Dans son *De regno Christi* (1550) le célèbre Bucer conseille la représentation, dans les écoles, de comédies tirées de la vie commune ou de la Bible, et de tragédies bibliques. Voir notre chapitre sur les Calvinistes et le théâtre.

CHAPITRE X

Les « Comédies sacrées ».

I. La vogue de Térence et de Plaute. — II. Les « comédies sacrées » des pays germaniques. — III. Les « comédies sacrées » en France.

I

La vogue de Térence et de Plaute.

Les anciens auteurs de comédies latines, Plaute et Térence, ont été souvent édités et commentés au XVI^e^ siècle, et ils ont tenu une place importante dans l'instruction des enfants. En 1552, le règlement d'une école allemande prescrit la représentation d'une de leurs pièces, « afin que les enfants puissent bien apprendre le latin ». En 1533 on publie, à Paris, à l'usage de la jeunesse, un recueil de formules de conversation tirées par Corn. Grapheus des comédies de Térence [1]. Certains pédagogues étaient choqués par la morale professée par leurs esclaves, leurs parasites et leurs courtisanes; mais d'autres y trouvaient des leçons profitables pour la jeunesse; par exemple, je lis dans l'édition de Térence, publiée par Gryphe, à Venise, en 1580, cet utile avertissement à propos de l'*Eunuque* : « *Meretricii amores describuntur, ut hoc exemplo cernant juvenes, tanquam in speculo, amentiam hujusmodi amatorum !* » Ainsi donc, dans la plupart des écoles, on considérait l'étude et la représentation de leurs pièces comme un excellent moyen de former les enfants aux bonnes mœurs et à la bonne latinité.

Térence fut plus souvent imprimé que son prédécesseur et, au XVI^e^ siècle, c'est la France qui en a donné le plus grand nombre d'éditions [2]. Vérard en publia deux traductions, l'une en prose,

1. Bibl. de la Sorbonne, Réserve du XVI^e^ siècle.

2. Cf. l'abondant répertoire de H. W. Lawton, *Térence en France au XVI^e^ siècle*, Paris, 1926. Creizenach a donc tort de se fonder sur le seul exemple du collège Montaigu, où, en 1508, l'étude de Térence fut interdite, pour affirmer qu'en France « elle n'était pas très florissante » (II, 59).

l'autre en vers. Ch. Estienne traduisit en 1542 l'*Andrienne*, en 1573 J.-A. de Baïf donna au public ses traductions de l'*Eunuchus* de Térence et du *Miles gloriosus* de Plaute, etc...

Plaute et Térence furent souvent joués en Italie et en Allemagne. La France fait-elle exception? On l'affirme, parce que les historiens de notre théâtre n'ont pu citer que deux représentations de Térence, et encore n'ont-elles pas eu lieu en France, mais dans les Trois-Evêchés : l'une à Metz en 1502, et l'autre par les écoliers de la cathédrale à Verdun en 1514 [1]. Mais peut-être trouvera-t-on un jour la mention de quelqu'autre représentation [2]. Et puis l'on néglige, peut-être à tort, une lettre du 5 février 1496, dans laquelle le duc Hercule de Ferrare annonçait à François de Gonzague qu'après avoir joué à sa cour des pièces de Plaute et de Térence, une troupe d'acteurs s'était dispersée vers Naples et vers la France [3] : n'ont-ils pas joué chez nous les mêmes pièces qu'à Ferrare? Et, en 1544-1545, les joueurs d' « antiquailles de Rome » ou de « jeux romains » n'avaient-ils pas des traductions de Plaute et de Térence à leur répertoire? Pour nos écoliers, j'avoue qu'ils s'intéressaient surtout aux pièces d'actualité, souvent satiriques; mais, quand les derniers Valois eurent prohibé ce genre de théâtre, quelque régent ne fit-il pas jouer du Térence à ses élèves? Déjà vers 1528 le professeur caennais David Jores, qui sera recteur en 1531, propose comme modèle, dans un livre, Dorpius qui « au collège du Lis, à Louvain, ramena d'exil le charme de Plaute »; il a donc entendu parler de la représentation scolaire de l'*Aulularia*, dirigée par Van Dorp en 1508 [4], et peut-être a-t-il imité son exemple [5]. En 1565, le plan d'études du collège d'Auch permettait la représentation des pièces de Térence et de Plaute.

En tout cas, les Français ont composé et joué des comédies dans le style des comiques latins. Dès 1512 il parut, sous le titre

1. Petit de Julleville, *La comédie...*, p. 330 ; — Creizenach, II, 58 ; — Lanson, *R. H. L.*, 1904, p. 551 ; — *Mémoires de la société des lettres de Bar-le-Duc*, 1909.

2. Les artistes qui ont fait pour Trechsel les célèbres gravures du *Térence* lyonnais de 1493, si intéressantes pour l'étude des décors, doivent, me semble-t-il, avoir vu un théâtre et assisté à des représentations ; mais il n'est pas certain qu'on ait joué devant eux du Plaute ou du Térence : ils se sont peut-être souvenus, tout simplement, de représentations de farces.

3. Trautmann, *Ital. Schauspieler*, p. 224.

4. Cf. Félix Nève, *Le collège des trois langues à Louvain* (*Mémoires de l'académie de Belgique*, XXVIII, 1856, p. 117 et 398).

5. Cf. Prentout, *La Réforme en Normandie* (*Revue historique*, CXIV, 1913, p. 298).

de *Veterator*[1], une adaptation en latin de la farce de Pathelin. Jean Gallery, principal d'un collège parisien, composa sous François Ier des comédies en latin et en français. En 1532 on joua au collège parisien du Mans l'*Advocatus*, qui tient à la fois de la vieille farce française et de la comédie romaine. La Bibliothèque nationale[2] conserve le manuscrit d'une comédie scolaire parisienne, avec *leno* et courtisanes, intitulée *Marabeus*, et d'une autre intitulée *Lipocordulus* et datée de 1533; elles sont précédées de prologues adressés aux spectateurs; les expressions des comiques latins y abondent. Calmus et Jean Desroches[3] (?) ont composé vers 1550 des comédies latines; l'une de celles de Calmus a été imprimée en 1555, et la bibliothèque Mazarine en possède un exemplaire : bien que l'action se passe à Paris au XVIe siècle, c'est une pâle imitation de Térence. Le 15 juin 1554, au collège du Plessis, Claude Jamin dédie à Philippe Evraud sa comédie de l'*Arcaiozelotipia;* j'y ai trouvé peu de locutions propres à Plaute; mais il y a un *leno*, et au Ve acte, quand le vieillard déplore la fuite de la femme qu'il aimait, il récite le célèbre monologue d'Euclion sur la perte de sa marmite[4] !

II

Les " Comédies sacrées " des pays germaniques.

Au XVIe siècle, dans les pays germaniques (Hollande, Flandre, Allemagne, Suisse allemande), les professeurs ont écrit pour leurs élèves des drames latins, dont un grand nombre a été conservé. Certains, trouvant trop profanes les comédies de Plaute et de Térence[5], composèrent des pièces bibliques, intitulées *tragédies*, quand le dénouement était fâcheux et *comédies*, quand

1. Cf. Creizenach, II, 68 ; — Lanson, *R. H. L.*, 1904, p. 551. Une bonne édition du *Veterator* et de l'*Advocatus* a été donnée par Bolte en 1901, avec une préface sur notre théâtre néo-latin. Citons pour mémoire la pièce allégorique, publiée à Londres en 1512, que le Wallon Remaclus Arduenna a dédiée au légat du pape en Angleterre, et dans le prologue de laquelle il se réclame de Plaute.

2. Fonds latin n° 8439.

3. Amis de Roillet.

4. B. Nat., ms. latin n° 8365.

5. Voir, par exemple, les préfaces ou prologues des pièces de Ziegler, du *Joseph* de Crocus, et du *Lazarus* de Macropedius.

il était heureux; mais leurs comédies sont peu ou point comiques, et n'ont emprunté à Plaute ou Térence ni les personnages traditionnels [1], ni les lazzis. D'autres, au contraire, aimaient les comédies anciennes; tantôt ils firent des comédies modernes, imitées des anciens, dans le genre du *Marabeus;* tantôt ils voulurent édifier le public tout en l'amusant, et ils écrivirent, sur des sujets bibliques, des comédies contenant des personnages comiques, des plaisanteries et des expressions qui venaient tout droit de Térence et de Plaute.

Ainsi donc, on peut distinguer dans le théâtre néo-latin des pays germaniques deux sortes de « comédies » bibliques : celles qui n'ont pas d'éléments comiques, « térenciens » et « plautiniens », et celles qui en ont. Les unes et les autres portent souvent le titre de « comédies sacrées »; mais nous laisserons de côté les premières, qui ne sont, le plus souvent, que des tragédies à dénouement heureux, et nous n'accorderons ce titre qu'aux secondes. Nous verrons quelles sont les plus anciennes de ces comédies religieuses « térenciennes » et quelle a été leur diffusion en France; et nous nous demanderons, enfin, si les Français en ont composé de semblables et pourquoi elles ont eu moins de succès en France que dans les pays germaniques.

La première « comédie sacrée » fut écrite vers 1507 par le hollandais Macropedius, sous le titre d'*Asotus, parabola comice descripta* [2], elle développe le sujet si connu de l'Enfant Prodigue: on y voit un parasite glouton, des esclaves voleurs et punis. Cette pièce fut publiée seulement en 1537, huit ans après une autre qui traitait le même sujet et dont le succès fut européen : l'*Acolastus*. De toutes les comédies sacrées l'*Acolastus* fut la première imprimée : son auteur, le professeur hollandais Gnapheus, l'a publiée le 23 juillet 1529 [3]. Outre les personnages nommés par S. Luc et l'inévitable courtisane, il faut signaler un esclave, un parasite, un bouffon. La pièce comprend un prologue, cinq actes

1. L'esclave, le parasite, le *leno*, etc... Cf. les prologues de l'*Isaaci immolatio* de Ziegler, du *Nabal* de Gualtherus, et de l'*Expugnatio regni Granatæ* de Verardi en 1494 (Cf. Carrington Lancaster, *The french tragi-comedy*, p. 24).

2. La bibl. Rondel la possède, ainsi que d'autres pièces latines des pays germaniques. Sur le théâtre hollandais en latin, voir l'intéressant travail de J. A. Worp, que m'a communiqué M. G. Cohen : *Geschiednis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 1904.

3. Bolte l'a rééditée avec soin. Cf. Creizenach, II, 122, et le bon travail de Spengler, *Der verlorene Sohn im Drama*, 1888.

et un épilogue. Le 2e acte se passe chez le *leno*, et le dialogue ne manque pas de verdeur :

Filius : Nullas ne habes Veneres ? — *Leno* : Etiam. — *Fil.* : Jube accersi.
Leno : Quanti precii mulieres ? — *Fil.* : Plurimi, forma
Modo sint præcellenti.

Le 3e acte se passe en trois endroits. Au 4e acte, comme le fils a tout perdu aux dés, la courtisane le dépouille et le fait battre. Au dernier acte, retour du fils; l'épilogue tire de cette histoire l'enseignement religieux. Quantité d'expressions sont copiées chez Térence et chez Plaute, dont Gnapheus a su égaler l'entrain, la verve débridée. Le personnage d'Eubulus, le sage ami du père, rappelle l'Ami de bonne foi de la moralité française; mais sa conduite et ses paroles évoquent plutôt certains personnages de Térence. Les Hollandais Macropedius et Gnapheus ont peut-être connu la pièce hollandaise de l'Enfant Prodigue [1], laquelle est une traduction, le plus souvent textuelle, de la moralité française; mais Creizenach remarque avec raison que les ressemblances entre celle-ci et les deux pièces néo-latines peuvent s'expliquer non par une imitation, mais par une origine commune : depuis un siècle ou deux, la parabole avait été largement développée, et la succession des principaux épisodes était identique chez les auteurs dramatiques, les prédicateurs et les artistes [2].

La parabole du bon Samaritain fut transformée en comédie sacrée par le Hollandais Papeus : dans son *De Samaritano* (1537) il introduisit, bien que le sujet ne s'y prêtât guère, un *leno*, une courtisane, un esclave, un parasite. Celle du mauvais riche et du pauvre Lazare fournit à Macropedius le sujet d'une comédie, où les parasites ont naturellement un rôle important. Les pièces que Zovitius et Schœpper ont tirées de la parabole de la Brebis perdue, ne contiennent pas d'éléments comiques. Je n'ai pas lu celles de Ziegler sur d'autres paraboles.

Peu de drames historiques ont été tirés du Nouveau Testament; dans plusieurs d'entre eux on signale des éléments comiques. On ne cite aucune pièce relative à la Passion, sauf une de Naogeorgus sur Judas. L'Ancien Testament a donné matière à de nombreuses pièces latines; dans la comédie de

1. Cf. *supra*.
2. II, 122.

Ruth (1533), Zovitius mit en scène deux parasites; l'*Hamanus* de Naogeorgus (1543) contient des passages comiques. En 1549, le protestant zurichois Rodolphe Gualtherus publie une « comédie sacrée », dans laquelle il entoure le juif Nabal d'esclaves, de cuisiniers, de parasites et de convives assoiffés [1]. Dans le prologue de sa *Monomachia Davidis* (1550), le prêtre rhénan Schœpper se flatte d'avoir conservé un peu de l'élégance de Térence et des traits plaisants de Plaute; dans son *Tentatus Abraham* (1551) il invente le personnage d'un esclave paresseux et geignard. Ces exemples montrent quelle a été dans les pays germaniques la floraison des pièces bibliques en latin, et particulièrement des comédies sacrées.

III

Les " Comédies sacrées " en France.

Ayant eu leur berceau en Hollande, les comédies sacrées se sont naturellement répandues en Belgique et dans la Flandre et l'Artois qui, depuis Louis XIV, font partie de notre pays. Je ne m'occuperai pas du prêtre Philicinus, né à Arras et chanoine de Binche dans le Hainaut, dont la comédie de *Magdalena* n'a rien de comique; mais il faut signaler brièvement le *Salomon* de Bernard Evrard, d'Armentières, puisque cette ville appartient maintenant à la France. Cette *comœdia sacra* en cinq actes [2] a pour sujet le jugement de Salomon et l'entrevue avec la reine de Saba; sur le titre et la dédicace on lit la date de 1564 et le nom de la ville de Douai. L'auteur s'est très probablement souvenu [3] de la *Sapientia Solomonis, drama comico-tragicum* de l'allemand Xystus Betuleius (*Dramata sacra*, Oporin, 1547); mais il a changé l'ordre des événements et interrompu pendant trois actes l'histoire de l'enfant mort : son plan est absurde. Ses intentions sont très édifiantes. Remarquez le personnage inventé de Ménédème, bon bourgeois qui, en style de comédie, se plaint

1. Cf. *I Rois*, XXV, 36. — Un ancien lecteur de l'exemplaire de la bibliothèque de Lausanne a biffé la scène dans laquelle une servante raillait l'empressement d'Abigaïl à se remarier.

2. B. Nat. — Faguet s'est complètement trompé à son sujet.

3. Comparer *Salomon*, III, 2, et *Sapientia*, I, 4.

des disputes des deux courtisanes et qui les fait déloger par la police.

La ville flamande d'Anvers était, au XVI[e] siècle, un centre de culture française; l'on y imprimait de nombreux livres écrits en notre langue[1], et à partir de 1580 Heyns y fera jouer par ses écoliers des pièces françaises. C'est là qu'un certain Antoine Tiron[2] publia divers ouvrages, entre autres, deux traductions françaises de pièces latines (1564). L'une[3] porte ce titre : « *L'Histoire de Joseph, extraicte de la saincte Bible, et reduitte en forme de Comedie, nouvellement traduicte du latin de Macropedius en langage Françoys, par Antoine Tiron* ». Ne connaissant pas l'original, je ne puis pas juger de l'exactitude de la traduction. Dans le prologue, l'auteur déclare n'avoir pas rigoureusement observé les règles de la comédie. Du reste, cette pièce est peu comique : comme la plupart des pièces du temps relatives à Joseph, elle évoque certaines scènes de l'*Hippolytus* de Sénèque, et les serviteurs et servantes n'y ont rien de commun avec les esclaves amusants et peu édifiants de la comédie romaine. Mais, au 4[e] acte, il y a un banquet, et on chante une chanson sur le pouvoir des femmes et du vin; au 5[e] acte, Putiphar injurie vertement sa femme Egla.

L'autre[4] est la seule traduction française de l'*Acolastus* : « *L'Histoire de l'enfant prodigue reduitte et estendue en forme de comedie, et nouvellement traduitte de latin en françois par Antoine Tiron; matiere tres utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et amonitions qui y sont annexées* ». Déjà Ackermann, qui traduisit l'*Acolastus* en allemand en 1536, avait remplacé les noms grecs des personnages par des noms allemands. Tiron fit de même : Pamphagus et Pantolabus prennent les noms bien français de Claquedent et Galifre, les serviteurs Sirus et Sira s'appellent désormais Ardent et Sirette, le *rusticus* Chremes devient le laboureur Colin,

1. Cf. *Bulletin du bibliophile*, 1926, p. 554. L'éditeur Soolmans répand les œuvres d'Amyot, de Bèze, de Des Masures, etc...

2. La sœur de François Ier eut un Antoine Tiron à son service, mais il était tailleur et valet de chambre.

3. B. Nat. — Cf. D. Jacoby, *Macropedius, Wissenschaftliche Beilage zum Programm des königstädtischen Gymnasiums*, 1886 (B. Rondel). l'ouvrage de Hartelust sur le même auteur, publié à Utrecht en 1902, et le copieux répertoire d'Alex. von Weilen, intitulé *Der ägyptische Joseph im Drama des XVI Jahrhunderts*, 1887 (B. Nat.).

4. B. Nat.

Bromia change son nom pour celui de Bouchefresche; le *leno* Sannio et la courtisane Laïs empruntent ceux de Rustre et de Gorrière à la moralité française de l'*Enfant prodigue* [1]. La traduction est fidèle dans l'ensemble; les tournures familières ne manquent pas : « les tripes me grouillent », etc... Les expressions crues du texte latin ne sont pas atténuées. La chanson du Prodigue est traduite sur l'air de : *Laissez la verde couleur.* Quelquefois Tiron appuie sur la note comique; il traduit ainsi le proverbe *Vah ab equis ad asinos :* « Sang bieu, m'en voyla bien, je suis devenu monsieur le porcher. Ce n'est pas du beuf à l'asne, mais c'est de la sale aus porceaux ». Il a gardé une allusion protestante à la Prédestination.

Nous connaissons seulement deux « comédies sacrées » étrangères qui aient été imprimées en France : le *Joseph* de Crocus et l'*Acolastus*. La première pièce eut un grand succès : l'édition *princeps* est de 1536, à Anvers; et en 1537 on la publie à Cologne, à Augsbourg, et à Paris chez Wechel [2], le titre de l'édition parisienne reproduit celui de la *princeps* et indique le but pédagogique de l'ouvrage. Il en paraît d'autres à Paris, en 1541 chez Wechel et chez Maurice de La Porte, en 1546 chez Guillaume Le Bret et chez Michel Fezandat. Cette « comœdia sacra » n'a rien de comique, sauf le rôle de l'esclave Mago, qui, au 1er acte, emprunte ses plaintes au début de l'*Amphitryon*, et est injurié par la femme de Putiphar.

L'*Acolastus* eut un grand succès en France : Bahlmann signale des éditions chez Wechel dès 1530 [3], en 1534 [4], en 1539 [5], en 1542 et en 1546 [6], — chez Calvarin en 1550 [7], — à Paris en 1554, en 1556 [8] et en 1584. Ajoutons à cette liste l'édition de 1548 chez Michel Fezandat, imprimeur, et Oudin Petit, libraire [9], et celle de Lyon en 1581 chez Benoit Rigaud [10]. L'édition de 1554

1. Cf. *supra*.
2. Musée britannique. Cf. *Mistere du Viel Testament*, III, p. xxvi et von Weilen, *op. cit.*
3. Bibl. de Berlin.
4. B. Nat.
5. Bibl. de Pétrograd.
6. Ces deux dernières à la Bibl. de Strasbourg.
7. Bibl. Copley Christie à Manchester (catalogue publié par Leigh en 1915).
8. Bibl. de Strasbourg.
9. B. Nat.
10. Cf. Brunet, II, 629, et Baudrier, III, 333.

est particulièrement intéressante, car Gabriel du Préau y joignit au texte un copieux commentaire[1]. Cet auteur a écrit de nombreux livres de théologie et de polémique catholique; savait-il que Gnapheus, depuis trente ans, professait le luthéranisme? Peut-être, mais, en tout cas, ses œuvres n'étaient pas encore à l'Index[2], et l'*Acolastus* ne contenait aucune attaque contre le catholicisme. Le titre nous avertit du but pédagogique : les lecteurs trouveront là une ample moisson de locutions qui leur permettra de mieux comprendre Térence. Il est suivi d'une épître à l'évêque de Vannes, Charles de Marillac, de la préface de Gnapheus, d'un copieux index, et d'une préface de Du Préau concernant les parties de la comédie : selon lui, l'*Acolastus* est en majeure partie une *comœdia motoria*, c'est-à-dire mouvementée. Le texte de la comédie est accompagné de notes nombreuses et étendues indiquant le sens des mots, les figures de style, les emprunts aux comiques; à l'usage des enfants il explique quantité d'expressions[3]. Un travail aussi minutieux prouve que ce professeur considérait l'*Acolastus* comme un classique scolaire. Grâce à lui, bien des élèves ont dû expliquer la pièce du célèbre Hollandais. Etant donnée la destination de l'ouvrage, on admet qu'il ne la rapproche pas de la moralité bien connue : les élèves étaient tenus dans l'ignorance de la littérature en langue vulgaire. Mais, alors qu'il donne tant d'explications élémentaires, pourquoi n'a-t-il pas souligné la nouveauté de cette application de la comédie térencienne à un sujet édifiant et biblique? Cela méritait pourtant d'être noté.

Au total, qu'est-ce que les Français d'alors ont connu des comédies sacrées? Il est impossible de mesurer la diffusion en France des éditions bâloises, allemandes ou hollandaises, et des

1. *Comœdia Acolasti titulo inscripta de filio prodigo authore Gulielmo Gnafeo, atque Gabrielis Prateoli Marcossii commentariis illustrata, tanta quidem diligentia, cura, et copia, sententiis a Terentio et Plauto petitis, ut iisdem ipsis authoribus interpretandis, potissimumque Terentio, non parum conducant. Parisiis, apud viduam Mauritii a Porta*, 1554. — B. Nat. Cf. La Croix du Maine et Du Verdier, I, 253 et IV, 11.

2. Elles le seront en 1559.

3. Par exemple, on lit au f° 138 : « *Mea mentula : verbum meretriciæ impudentiæ... diminutivum est a menta, quod utrumque genitale membrum significat* ». Au sujet de cette expression Du Préau eût pu citer la défense composée par Erasme pour ses *Colloques*.

anthologies de Brylinger[1] et d'Oporin[2]; mais beaucoup de pièces latines écrites par des luthériens ont dû pénétrer dans nos milieux calvinistes; et nous verrons au paragraphe V du chapitre XXIV que les protestants Bèze et Rivaudeau et le catholique Roillet ont connu et utilisé certaines pièces bibliques écrites en latin. Nous pouvons, par contre, négliger les deux traductions de Tiron, puisqu'elles ont paru dans une ville étrangère qui n'exerçait pas d'influence intellectuelle sur la France. Mais les rééditions du *Joseph* de Crocus et de l'*Acolastus*, et l'édition scolaire publiée par Du Préau ont dû avoir, à Paris, une diffusion étendue.

D'autre part, en France, nous l'avons vu plus haut, les éditions de Térence ont été plus nombreuses qu'ailleurs, et, surtout entre 1530 et 1555, les auteurs néo-latins ont appliqué ses procédés à des sujets modernes.

Cela étant acquis, quelles sont les pièces latines à la fois religieuses et comiques qu'a produites chez nous l'influence de Térence, de Gnapheus, etc... ? A-t-on conservé une « comédie sacrée » écrite en latin par un Français? Non, aucune; seul un drame religieux en latin contient des éléments comiques : c'est le *Christus Xylonicus*, or cette pièce est une tragédie, et elle n'a subi aucune influence germanique, puisqu'elle a paru la même année que l'*Acolastus !*

Voilà la constatation surprenante à laquelle nous a conduit la présente étude. Comment éclairer ce mystère? Le *Christus* ne scandalisa pas les lecteurs français, puisqu'il a été réédité à Paris; pourquoi donc est-il dans notre théâtre religieux en langue latine un cas unique? Probablement, parmi les pièces scolaires en latin qui ont disparu, il se trouvait quelques-unes, surtout à l'époque du *Christus* et du *Marabeus*, dont le sujet était tiré de l'histoire religieuse et qui étaient plus ou moins influencées par le style de Térence et teintées de comique. Mais cette expli-

1. *Comœdiæ ac tragœdiæ aliquot ex novo et vetere testamento desumptæ. Basileæ.* 1540. — B. Nat. La préface promet un « nouveau Térence » qui servira aux théâtres, aux écoles chrétiennes, et aux bibliothèques ; « les auteurs ont évité les choses profanes, les histoires d'amour dangereuses pour les enfants ».

2. *Dramata sacra, comœdiæ atque tragœdiæ aliquot*, etc... B. Nat. A la Bibl. protestante un exemplaire porte les armes de J. Aug. de Thou ; mais le grand bibliophile est né seulement en 1553. Je ne connais pas d'autres exemplaires signés ou armoriés au XVIe siècle. Oporin était en relations avec des humanistes français (cf. Bourrilly, *Guillaume du Bellay*, p. 224 et 322), et dès 1536 Et. Dolet faisait son éloge (cf. F. Buisson, *Castellion*, I, 240-245).

cation est insuffisante, et, à mon avis, les raisons principales sont d'ordre religieux et littéraire : d'une part, les auteurs craignaient probablement d'éveiller les susceptibilités de la Sorbonne et du Parlement, en introduisant des bouffonneries dans des sujets d'histoire sainte[1]. D'autre part, plus nous prenions conscience de l'antiquité, plus s'affirmait le principe de la séparation entre la tragédie et la comédie que Donat et autres théoriciens avaient établi : au temps de la Pléiade, il sera érigé en dogme par les lettrés. Ainsi peut s'expliquer l'extraordinaire pénurie de « comédies sacrées » en France.

1. Remarquez que c'est seulement dans sa pièce profane que Roillet introduit un personnage grossièrement comique, et que les tragédies religieuses en langue française que nous passerons en revue, ne contiennent pas d'éléments empruntés à la comédie ancienne. Les Français qui, jusqu'en 1574, ont écrit des comédies, n'ont pas pris leurs sujets dans la Bible. L'*Acolastus* prêtait peu à la critique des rigoristes, puisqu'il met en scène des personnages fictifs, et non le Christ ou d'autres personnages historiques de la Bible.

CHAPITRE XI

Nicolas Barthélémy.

I. La vie et les œuvres. — II. Analyse du « Christus Xylonicus ». — III. Le but et la composition. — IV. Les personnages et le style. — V. L'influence. — VI. Conclusion.

I

La vie et les œuvres.

Puisque l'œuvre dramatique de Barthélémy a un caractère unique en France, il importe de savoir quelles influences littéraires il a pu subir et dans quel milieu il a vécu. Comme dit M. Lanson [1], « sa biographie *peut* seule nous déterminer à choisir entre l'influence du Nord et celle du Midi ». Sa vie est peu connue, et elle fut probablement celle d'un humaniste paisible; mais ses œuvres sont assez nombreuses pour nous révéler ses tendances littéraires et ses relations dans le monde des humanistes. Elles n'ont jamais été étudiées [2]; on nous pardonnera donc de nous y attarder avant l'examen du *Christus*.

Barthélémy est un prêtre, un professeur, un savant et un poète néo-latin; je ne connais de lui aucune ligne qui soit écrite en français. Né à Loches en 1478 [3], il a fait ses études à l'université d'Orléans. En 1526, en qualité de maître du collège de Marmoutiers, il fait réparer la chapelle de cet établissement, sis rue Saint-Jacques, près de la Sorbonne [4]; dans une épître publiée en 1532 il se dit maître au collège du cardinal Lemoine [5]. Le

1. *R. H. L.*, 1904, p. 558.
2. La biographie de Barthélémy par M. J. Rolland (1920) est très succincte : mais quelques-unes de ses indications bibliographiques m'ont été utiles.
3. J'ignore quel texte ancien a fourni cette date.
4. Cf. *Bull. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1894, p. 42, et Coyecque, *Actes notariés*, I, nos 640, 641, 654, 655, 664.
5. Il n'est pas mentionné par Ch. Jourdain dans sa monographie de ce collège (*Mém. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1876).

petit-fils de Duprat, Méry de Saint-Simon, fut peut-être son élève. Dans l'ordre ecclésiastique, il appartient aux Bénédictins : en 1512, il est prieur de Fréteval, près de Vendôme, prieuré dépendant de l'abbaye de Marmoutiers [1]; entre 1520 et 1532, il est prieur de Sainte-Marie de Bonne-Nouvelle, à Orléans, qui dépendait aussi de Marmoutiers. Il mourut, je pense, vers 1540.

Le premier de ses ouvrages que l'on puisse dater, parut chez Josse Bade en 1512 ou 1513 sous le titre de *Momiæ* [2]. C'est une sorte de comédie mythologique et allégorique en quatre actes [3]; certainement elle fut composée en 1511, avant la réunion du concile de Pise [4]. Ce fut pour lui un délassement à l'étude du droit civil et du droit canon; on l'encouragea à publier cette satire, qui, dit-il, n'est pas une imitation de l'*Eloge de la folie* [5]. Elle est visiblement destinée à une représentation scolaire. Comme dans les comédies romaines, Calliopius, acteur chargé du prologue, réclame le silence; il remarque plaisamment que les personnages célestes de la pièce sont tout simplement ses condisciples, voués comme lui aux coups du régent; il donne à l'ouvrage « le nom peu commun de tragi-comédie » [6]. Ensuite Pluton se plaint que son royaume soit envahi par un grand nombre de morts nouveaux; Monarchie impute la faute à l'Ambition qui dépeuple son territoire; Jupiter fait comparaître la coupable, et alors l'auteur énumère et critique tous ceux qui sont ses sujets : juges, pontifes, commerçants, prêtres réguliers et séculiers, théologiens, médecins, puristes, etc... La satire contre le clergé est fort vive. Finalement on la conduit au concile de Pise. De toutes les œuvres de Barthélémy, c'est celle dont la lecture est le plus agréable: si la plupart de ses critiques sont, en ce temps-là, assez banales, du moins elle nous offre un exemple

1. Sur Marmoutiers, Fréteval et Bonne-Nouvelle, cf. D. Beaunier, *La France monastique*, 1905, I, p. 103, 200 et 365 (renseignement fourni par mon savant collègue, M. Déprez).

2. B. Nat. — Cf. Renouard, *Bibliographie de Josse Badius*, II, 144.

3. Cf. à la fin : « *Actus peregit quattuor* ».

4. Ce concile que Louis XII préparait depuis longtemps et qui était en France l'objet d'ardentes discussions, commença ses séances le 1er novembre 1511 et dura deux semaines.

5. Publié en 1511, probablement en juin.

6. C'est dans le prologue de l'*Amphitruo*, où également des dieux jouent un rôle comique, que Barthélémy a trouvé ce nom ; peut-être est-ce la première fois qu'il a été donné à une pièce française. Le manuel bibliographique de M. Lanson cite une pièce historique italienne (1493), un drame imprimé à Leipzig (1501) et la *Célestine* (1500) qui portent le même nom (nº 2944).

curieux de comédie scolaire[1] à prologue « térencien » et contenant une satire des abus du temps. Les *Momiæ* sont suivies d'un panégyrique à la Vierge.

Probablement vers 1520, il publie chez Raoul Laliseau[2] le livre de Columelle sur les jardins et celui de Palladius sur la greffe, avec un poème de sa composition intitulé *Hortulus*[3]. C'est vraisemblablement la première édition de ces deux auteurs qui ait été faite en France.

En juillet 1520, le libraire parisien Regnault Chaudière fait paraître son *Epithalamium Francisci Valesii et Mariæ Anglorum filiæ*[4]. Depuis 1518, François Ier projetait de marier son fils aîné à la fille d'Henri VIII, Marie Tudor, née en 1515; il en fut question, de nouveau, au camp du Drap-d'Or, où il venait de rencontrer le roi d'Angleterre (7 juin 1520), mais le poème était bien prématuré, puisque le dauphin François mourut jeune et que Marie épousa Philippe II! Il est suivi d'un poème religieux, l'*Ennea ad sospitalem Christum*, de l'*Hortulus*, d'épigrammes, et du prologue[5] « plautinien » d'une comédie, dont le manuscrit lui avait été volé. L'ouvrage est dédié au chancelier Duprat.

Entre 1520 et 1532, les épigrammes furent réimprimées sans lieu ni date sous le titre d'*Epigrammata, momiæ, etdyllia*[6] (sic). En dépit du titre, les *Momiæ* de 1511 n'y figurent point. Dans un des nouveaux poèmes on lit l'histoire comique d'un Franciscain, que plus tard Panurge racontera à frère Jean des Entommeures[7]. L'*Hortulus* et le prologue font partie de l'ouvrage, ainsi qu'un dialogue en écho.

Les épigrammes étaient alors à la mode, car Barthélémy les publia une troisième fois, en 1532, à Paris, chez L. Cyaneus; elles forment deux livres[8].

En juillet 1523, il avait publié à Paris, chez Pierre Vidoue, un recueil d'œuvres variées, mais d'inspiration surtout religieuse, qui est intitulé : *De vita activa et contemplativa liber unus. Sunt*

1. Comparer avec les pièces scolaires de Ravisius Textor.
2. Ce libraire exerça à partir de 1501 et mourut en mars 1521. Son inventaire, publié par Coyecque dans les *Mém. de la soc. de l'hist. de Paris* (1894, p. 60 et 66), porte 876 exemplaires de Columelle, dont 850 estimés 116 sous parisis.
3. B. Nat.
4. B. Nat.
5. Il est débité par Guillot (plus tard Colax), valet d'un maître vaniteux.
6. B. Nat.
7. Rabelais, *Tiers livre*, 1546, ch. XXIII.
8. B. Nat.

et alia ejus monumenta[1]. On y trouve d'abord une épître en prose à Louise de Savoie, qui débute par une comparaison pédante entre le livre composé en neuf ans (à toi, Horace !) et l'enfant porté neuf mois par sa mère[2]. — Ensuite, Lazare et ses sœurs, Marthe et Marie-Madeleine, conversent en prose sur la vie active et la vie contemplative, après que Jésus a quitté leur demeure[3]. — Puis, une « *epistola ad Gulielmum Budæum jucunda* (?) *qua non esse studendum contendit* »: étant adressée à Budé, cette épître est volontairement paradoxale; toutefois, je sens de l'amertume, et non de l'enjouement, quand je lis que « l'étude des lettres procure la pauvreté, la maladie et le mépris », et que les travaux de Budé et de Barthélémy ont porté préjudice à leur santé. Il ne se résigne pas à la pauvreté, car, avant Marot, Peletier et Du Bellay[4], il reproduit en ces termes le vœu de Martial : « *Nec jam defuturos Marones existimo, si vita longissima dignissimum Mœcenatem Dii nobis diu servaverint* »[5]. Je ne sais si le royal Mécène lui a donné de l'argent, mais je doute qu'il en ait tiré de sa mère, l'avare Louise de Savoie ! Laissons de côté ses exemples et sa lourde argumentation, bien inférieure à l'éloquent discours de Rousseau sur le même sujet: mais signalons aux admirateurs de Budé les éloges que son ami prodigue à sa race, à son physique, à sa science encyclopédique, et à son traité *De contemptu rerum fortuitarum* (1521). — Viennent ensuite quatre poèmes religieux dédiés à Mathieu Gautier et à un cousin éloigné de Barthélémy : Renaud de Refuge, seigneur de Vilaines, écuyer du roi; à l'*Ennœa* de 1520 s'ajoutent une autre, dans laquelle il interpelle éloquemment Jésus flagellé et couronné d'épines[6], une *Monodia* sur le jour de Noël, et une *Ode* adressée à Marie. — Enfin, il publie deux textes dénués d'intérêt : le discours et les remerciements qu'il a prononcés à Orléans au moment de son doctorat .

En 1531, les *Ennœæ* furent rééditées chez Colines; en plus des quatre poèmes de 1523, on lit un poème sur les sept péchés capitaux, un « péan » sur la naissance de Marie, qu'il oppose

1. Bibl. de l'Arsenal.
2. Il y a dans le texte un jeu de mots sur *liberos* et *libros*.
3. Cf. S. Luc, X, 38-42.
4. Marot, *L'enfer ; — Défense et illustration*, éd. Chamard, p. 240.
5. Dès 1519 Budé encourageait François Ier à tenir le rôle de Mécène (Delaruelle, *Budé*, p. 214).
6. Il y imite le début du 63e chapitre d'Isaïe.

Titre de la première édition du *Christus Xylonicus*.
(Exemplaire de la Bibliothèque Nationale).

à Eve-Pandore, une *Metennœa* adressée à l'âme, et une Ἐξομολόγησις[1].

En 1532, Cyaneus donna sous son nom une *Ode dicolos* sur la naissance du Christ, que célèbre un berger Mopsus, venu tout droit des *Bucoliques*[2].

A la demande de la reine Claude, morte en 1524, il travailla à une histoire de la maison d'Orléans; elle ne fut pas imprimée, mais la partie relative à Louis XII a été conservée en manuscrit, d'abord dans la bibliothèque de Pétau, puis dans celle de Christine de Suède; Montfaucon l'a vue au Vatican (Ms. de Christine, n° 356), et Th. Godefroy l'a imprimée en 1617 dans son *Histoire de Charles VIII*, p. 337-377.

Ajoutez enfin à ces ouvrages le *Christus*, publié en 1529 et réédité avec des corrections[3].

Il eut de nombreux amis ou protecteurs; on relève dans ses œuvres les noms suivants : dans les *Momiæ*, Gérard de Verceil, auteur d'éditions savantes et professeur au collège de Boncour, Mathieu Gautier, « abbé de Marmoutiers »[4], Etienne May, oncle de l'auteur, et Jean Fretel[5].

Dans le *Columelle* : Verceil, Bernard Roillet, principal du collège de Bourgogne, et François Antoine, chanoine de Rouen.

En 1520 : le roi, la reine, Duprat, Jean et Nicolas Robertet, Etienne Poncher, Guillaume Petit, humaniste et évêque de Troyes, Jean d'Orléans, évêque d'Orléans de 1521 à 1533, Philippe de Montmorency, frère du connétable et évêque de Limoges de 1517 à 1519, Jean Binet, abbé de Saint-Julien de Tours, Verceil, le docteur Jean Texier[6], Louis[7] et Arnoul Ruzé[8], Louis de Longueville, frère de Jean d'Orléans, Germain de Brie[9], Jean Chapelain[10], Pyrrhus d'Angleberme et Deloynes,

1. Confession, dans la langue des Pères grecs. — B. Nat.
2. B. Nat. — Il y est question de Phébus, de Pan, des Satyres !
3. C'est à tort que le catalogue de la B. Nat, attribue à notre auteur un poème bien postérieur intitulé *Vernæ resurrectionis typus*.
4. Ce poste ne lui fut attribué qu'en mars 1512 (Renaudet, *Préréforme*, p. 593).
5. *Le Catalogue des actes de François Ier* mentionne un Jean Fretel, décédé avant 1539 ; cf. Coyecque, *Actes notariés*, I.
6. C'est sans doute le professeur à l'université d'Orléans, mort en 1550 (cf. *B. S. H. P.*, XXX, 366, et *R. XVIe siècle*, 1926, p. 240).
7. Lieutenant civil à Paris, et mécène des lettrés (Delaruelle, *Corresp. de Budé*, p. 10).
8. Professeur à l'université d'Orléans.
9. Sur cet humaniste, voir la note de M. Delaruelle (*Ib.*, p. 19).
10. Conseiller et médecin ordinaire du roi, mort en 1543.

professeurs de droit à l'université d'Orléans, Mathieu Gautier, Minut [1], Barba, Briellus [2], Igneus [3], René Sylvanus d'Amboise, Correus [4], admirateur de *Pathelin*, Louis Brun de Blois, et Jacques Maupin [5] de Paris.

Dans le recueil de 1523 : Louise de Savoie, Budé, Erasme, Mathieu Gautier, Renaud de Refuge, Anne May, bru du précédent et cousine de l'auteur.

Dans les *Epigrammata* sans date, outre les noms contenus dans le recueil de 1520 : l'artiste Michel Colombe, Gaillard Ruzé, le théologien Raollin, Brachet [6], le président N. Bonus, Jean Barthomier [7], Boyher, « questeur en Normandie » [8], Jean Salignac [9], Anne Lhuillier, les jeunes René Maréchal et Petrus Motta.

Dans le *Christus* de 1529 : Denys Briçonnet, évêque de Saint-Malo, et Nicole Bérault [10].

Dans le *Christus* de 1531 : Méry Trojan [11].

En tête de l'*Ode dicolos* : Méry de Saint-Simon [12] et Fr. Brunius.

Dans les *Epigrammata* de 1532, outre les noms déjà mentionnés dans les deux éditions antérieures : le dauphin François, le premier président Pierre Lizet, si haï des Protestants, Guillaume

1. Cf. sur lui l'article de M. Delaruelle dans la *R. des études anciennes*, 1923.
2. Probablement André Briel, médecin et conseiller du roi, et ami de Symphorien Champier (fiches Picot).
3. Jean Feu, professeur de droit à l'université d'Orléans, fit partie du sénat de Milan et du parlement de Rouen (cf. Bimbenet, *Histoire de l'université de lois d'Orléans*, 1853).
4. Est-ce le chanoine Courreau, qui est nommé dans l'*Histoire d'Orléans* de S. Guyon (1650, II, p. 365 sq.) ?
5. Est-ce le lieutenant général du bailliage de Senlis (*Cat. des actes de François Ier*) ?
6. Sans doute Charles Brachet d'Orléans, qui en 1513 publia et dédia à Deloynes une édition de Lucien (*Mém. de la soc. d'hist. de Paris*, 1891, p. 61 ; — Picot, *Les Français italianisants*, II, 166).
7. Conseiller au parlement de Paris en 1540 (fiches Picot ; — Coyecque, *Actes notariés*, I).
8. Lire Bohier : plusieurs membres de cette famille furent receveurs des finances en Normandie pendant la première moitié du XVIe siècle (fiches Picot).
9. En 1543, ce docteur fut nommé juge du tournoi oratoire qui mit aux prises Ramus et Antoine de Gouvéa, et il décerna la victoire au champion d'Aristote ; il a pris part au colloque de Poissy.
10. Voir sur ce savant éminent l'article de M. Delaruelle dans la *R. des bibliothèques* de 1902, complété dans le *Musée belge* de 1909.
11. Ne pas confondre cet « Emericus Trojanus » avec le cordelier poitevin Jean Trojan, ami de Jean Bouchet.
12. Il avait perdu en 1529 son père, Méry de Rouvroy de Saint-Simon, et il mourut jeune (Cf. P. Anselme, *Histoire de la maison de France*, 1728, IV, 408, et *Cat. des actes de François Ier*).

Poyet, futur chancelier de France, le cardinal Gabriel de Gramont [1], Erasme, Budé et son fils Dreux, P. Danès, J. Toussain et Vatable, trois gloires du collège de France, Jean Lascaris [2], Jacques Colin [3], abbé de Saint-Ambroise, Pierre Sanxon, Jean Morin [4], le jeune Cl. Marron [5], Fr. Fólia, Ant. Berthelot, Ant. Fontenay, Jean Sallineus, Fr. Antoine de Pérussis [6], Jean Refuge, Eustache Aubert, le théologien Ant. Siret, Fr. Brun, le peintre Vansæus (ou Vensæus) [7].

Hilaire Courtois d'Evreux l'appelle pompeusement *juris utriusque doctor, orator, poetaque splendidus* [8], Germain de Brie le remercie chaleureusement de ses louanges [9], et le poète connu Nicolas Bourbon, dans ses *Nugæ* [10], l'encense avec l'exagération habituelle.

En somme, Barthélémy a fréquenté surtout les savants de Paris et d'Orléans, et principalement les humanistes amis de Budé [11]; il se vante, d'ailleurs, dans son épître à Erasme [12], d'être chéri du grand savant français. Il n'a pas dû visiter les universités étrangères, et dans ses œuvres le seul nom étranger est celui d'Erasme, qu'il a peut-être vu à Orléans en 1506 chez Bérault. Mais chez ses protecteurs, et en particulier chez Duprat, il a dû voir quelques poètes italiens, entre autres Stoa [13]. Bien qu'il ait connu quelques savants favorables au luthéranisme, ses poèmes à la Vierge prouvent son orthodoxie; il devait sympa-

1. Ambassadeur de François Ier, il accéda à l'archevêché de Toulouse après la mort de Jean d'Orléans (1533) et mourut lui-même un an après.

2. Cf. Delaruelle dans la *R. du XVIe siècle*, 1926.

3. Cf. Bourrilly, *Jacques Colin*, 1905.

4. Ce personnage, mort avant 1532, n'est ni le lieutenant criminel, ni le libraire parisien. C'est peut-être un maître ès arts qui habitait en 1525 au collège de Beauvais (Coyecque, *Actes notariés*, I).

5. Elu de Loches et camarade de François Habert (cf. *Cat. J. de Rothschild*, IV, p. 210).

6. La famille de Pérussis était établie en Provence (cf. Em. Picot, *Les Français italianisants*, II, 33).

7. Le dictionnaire des peintres de Bénézit ne contient aucun nom semblable.

8. *Cortæsii Volantillæ*, 1533, f° 23.

9. Cf. Léger du Chesne, *Flores epigrammatum*, 1555, I, f° 61.

10. 1538, p. 427. Il n'est pas nommé dans l'édition de 1533.

11. Pour les principaux d'entre eux voir les index des excellents livres de Renaudet (*Préréforme*, 1916) et de Delaruelle (*Budé* et *Répertoire de la correspondance de Budé*, 1907). Aucune des lettres publiées par Budé ne contient le nom de Barthélémy.

12. *Epigrammata*, 1532, f° 38.

13. Il a certainement lu sa tragédie, ainsi que les poésies néo-latines de quelques Italiens ; par contre je ne trouve dans son œuvre aucune influence septentrionale, sauf peut-être celle d'Erasme.

thiser avec les prêtres instruits et libéraux qui voulaient réformer l'Eglise sans schisme.

A l'en croire, il a eu dès l'enfance le don de la poésie [1]. Mais que vaut son œuvre poétique? Ses épigrammes ont, pour la France, le mérite de l'ancienneté : celles des poètes lyonnais sont bien postérieures [2]. Ses *Ennææ* décèlent l'influence des poètes italiens; par exemple, Barthélémy s'accuse d'avoir commis tous les péchés capitaux : ce moine nous apprend que pas un seul jour il n'a été pudique :

Non unda totius maris
Quem patiòr, ignem extingueret [3].

Ne nous scandalisons point : cette confession cynique n'est qu'une loi du genre, ces aveux ne sont pas sincères, M. Vianey en cite de pareils chez les Italiens. Il prouve un tel repentir de ses fautes qu'il se fondra, qu'il se baignera dans les larmes :

Si lachrymis placabilis
Es, o Jesu, in lachrimas
Totus repente diffluam :
Sit fons caput, sint brachia
Rivi, sit et pectus mare,
Sint crura torrentes, lacus
Pedes, quibus meme abluam [4].

Cette mauvaise rhétorique vient également d'Italie : M. Vianey cite parmi beaucoup d'autres un poème italien aussi aquatique [5].

Il aimait vivement la littérature antique [6]; dans la préface des *Momiæ* il cite en grec des phrases de Lucien et d'Isocrate, mais son œuvre ne décèle aucune influence des écrivains grecs. Bien qu'il déclare avoir beaucoup lu Virgile [7], ses vers manquent d'élégance; le vocabulaire est beaucoup moins recherché que celui de Stoa; la cohésion, et parfois même la correction lui font défaut : certaines formes et certaines phrases sentent la latinité

1. *A crepundiis* (*Momiæ*, préface) !
2. Cf. Villey, *Marot et Rabelais*, p. 113.
3. *Ennææ* de 1531.
4. *Ennea* de 1520. Ce poème a été traduit par Marot dans l'*Adolescence clémentine* (1532); je le publierai sous peu dans la *R. du XVI^e siècle*.
5. *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, p. 39.
6. Cf. dans les *Epigrammata* sans date le curieux dialogue du f° 71.
7. Cf. ses vers à Correus, *Epigrammata*, 1532, f° 7.

du xv^e^ siècle, et les mots propres à Plaute et Térence voisinent quelquefois avec ceux de Prudence et de S. Paulin. Au reste, soit par vanité, soit par sincérité, il déclare maintes fois qu'il improvise.

Son succès fut grand entre 1510 et 1532, car il fut, chez nous, un novateur pour les épigrammes, les comédies et le lyrisme religieux en langue latine, mais ensuite les poèmes plus élégants de Salmon Macrin, de Nicolas Bourbon, et de dix autres firent oublier les siens. En 1555, Léger du Chesne cite quelques-unes de ses épigrammes dans son recueil; mais en 1609 il ne figure pas parmi les cent poètes français en langue latine dont Gruter publie les *Delitiæ*.

II

Analyse du Christus Xylonicus.

La pièce de Barthélémy a été remaniée pour la réédition de 1531; grâce aux nombreuses réimpressions, ce texte remanié a été plus répandu que le texte primitif. Nous commencerons par celui-ci. Le titre de l'édition princeps est très bref : *Nicolai Barptolemæi Lochiensis / Christus Xilonicus* / M.CCCCC.XXIX [1]; un bois grossier représente Jésus en croix entre S. François et S. Jérôme; au verso, un autre bois nous montre la Vierge portant sur ses genoux le cadavre de son fils et entourée de Madeleine et de S. Jean.

Ensuite une lettre adressée par l'auteur à Denys Briçonnet précise ses intentions : par l'épithète de *Xilonicus* il veut dire que Jésus a *vaincu* (νικῶ) l'Enfer par le bois (ξύλον) de la croix. Il s'est moins servi des iambes que les poètes grecs, non par ignorance, mais par imitation des anciens poètes latins : Plaute, Attius, Térence [2], et Cicéron dans ses traductions du grec. Il est difficile d'exprimer par des paroles l'atrocité du sujet qu'il traite; du reste les poètes chrétiens qui l'ont choisi, se sont montrés inférieurs pour l'éloquence aux poètes païens. Il

1. B. Nat. — Faguet, Creizenach et Lanson n'ont pas connu ce texte.

2. Déjà, dans la préface des *Momiæ*, Barthélémy déclare s'être servi des mètres de Pacuvius et de Plaute. De même Gnapheus dit du mètre qu'il a employé dans l'*Acolastus* : « *...illud pro licentia comica ut varium ita et liberum fecimus* » (épître liminaire).

n'invente rien, mais il développe; il s'est seulement permis d'imaginer le discours du Christ, qui est vraisemblable et où il réunit tous les préceptes et les miracles des évangiles... Il ne recherche pas les ornements, il se contente d'emprunter aux bons auteurs le bon langage, car il n'aime pas les imitateurs serviles, les écrivains qui ne se préoccupent que de la forme [1].

Cette assez longue épître, datée de Paris, 16 septembre 1529, précède la pièce, qui est suivie d'un errata, rectifiant entre autres fautes la graphie *xilonicus*, et de l'indication du libraire : *Væniunt* (sic) *in ædibus viri Guillelmi Bossozel, sub signo castri rubri.* Enfin une lettre de N. Bérault à l'auteur remplace les vers d'éloges enthousiastes qui accompagnent tant d'ouvrages de cette époque : il loue la facilité de Barthélémy, et déclare que, si comme il le pense, ce livre *est commenté aux enfants dans les gymnases* [2], le nom de l'auteur sera célèbre dans la postérité. Il le préfère aux poèmes chrétiens écrits par d'autres sur le même sujet, pour la clarté, la propriété des termes, la narration suivie et vivante; il vante à la fois les accents poétiques de l'auteur et son ton simple, approchant parfois du langage de la conversation.

L'ouvrage contient plus de 2.000 vers. Les personnages sont : le Christ, Pierre, Jean, Marie, un ange, Judas, Malchus, Anne, Caïphe, son serviteur Sangax, les prêtres, les faux témoins Sannion et Dromo, les bourreaux, Syra et une autre servante, un parent de Malchus, Alecto, Hérode, le chœur des hérodins (serviteurs d'Hérode), celui des fouetteurs, le chœur (composé de Juifs endurcis), Pilate, son serviteur Syrus, sa femme Lucia, leur esclave Dorus, le chœur des femmes de Solyme (Jérusalem), Simon de Cyrène, les soldats Sannion, Sandalion et Brumax, les deux larrons, les princes des prêtres, les passants, le chœur des Juifs pieux (chrétiens), Madeleine, Joseph d'Arimathie, Nicodème, le centurion : les groupes et les personnages déterminés sont notablement plus nombreux que chez Stoa.

1. Ce trait me paraît viser Stoa. Déjà dans sa 4e *Momia* il se moquait des puristes, « si fiers de percer d'un obèle (*signe critique en marge d'un texte fautif*) une syllabe un peu clochante et d'offrir au prince un panégyrique bourré de sornettes ».

2. « *...Si pueris ita uti fore video ac spero in phrontisteriis ac gymnasiis prælegatur* ». Pour le sens du verbe *prælegere*, lisez ce passage de Quintilien : « *In prælegendo grammaticus et illa quidem minora præstare debebit, ut partes orationis reddi sibi soluto versu desideret...* » (*Institution oratoire*, I, 8, 13).

Selon Méry Trojan, qui préfaça le *Christus* en 1531, dans le trimètre Barthélémy remplace l'iambe à toutes les places par le dactyle, l'anapeste, le spondée et l'amphimacre. Les lamentations sont écrites en dimètres anapestiques ou iambiques (scènes nos 21, 22, 25 et 27), ils sont signalés en marge par des signes typographiques[1]; on en trouve dans les pièces des Anciens, et Prudence a composé de longs poèmes en dimètres iambiques. Les scènes de coups (nos 7, 14 et 16) et les plaintes de l'esclave sont écrites en adoniques, dont les cinq syllabes ont un mouvement rapide; Plaute et Térence emploient rarement ce rythme, et seulement en vers isolés; les poètes lyriques latins, païens et chrétiens, en font grand usage, mais toujours à la fin de la strophe saphique. Les plus anciens poèmes en adoniques que l'on ait conservés, sont l'œuvre du fameux Boèce (*Consolation*, I, 7) et de son ami Ennodius. Dans le *Theoandrothanatos* le monologue du deuxième ange est en adoniques, mais où Barthélémy a-t-il puisé l'heureuse idée d'utiliser ce mètre pour des paroles vives[2] ? D'après Trojan, l'auteur a emprunté à Euripide un autre mètre que l'adonique; mais parmi ceux de Barthélémy je ne vois pas le mètre qui appartiendrait spécialement aux tragiques grecs.

Il n'y a pas d'actes. Les scènes sont séparées; pour plus de commodité nous les numéroterons.

1. — L'action commence après la Cène. Selon S. Jean (XV-XVI), Jésus fit alors un dernier sermon; Barthélémy le développe en sept cents vers, et y insère le sermon sur la montagne, que S. Matthieu place bien avant la Passion (ch. V-VII); Jésus termine en rappelant ses principaux miracles. Puis il conduit les apôtres au Jardin des Oliviers, adresse une prière à son Père, s'entretient avec l'ange, et est couvert d'une sueur de sang.

2. — Judas introduit les soldats et embrasse Jésus. Celui-ci blâme les Juifs, il calme S. Pierre, et remet l'oreille que l'apôtre avait coupée.

3. — Jean[3] et Pierre se trouvent dans la cour du grand prêtre; Pierre nie tout rapport avec Jésus, bien que la servante Syra et

1. Les mètres lyriques sont signalés de la même façon dans certaines éditions des mystères, des dialogues de Textor, des poésies de Bonadus, etc...

2. Dans la pièce de Stoa et dans un chant pieux du chœur de *Chilpericus* (1558) le même rythme produit un effet peu heureux.

3. S. Jean dit qu'un autre disciple accompagnait Pierre dans la cour du grand prêtre ; on crut, par la suite, que ce disciple était Jean lui-même. Au reste, les circonstances des reniements de Pierre varient selon les Evangiles.

un parent de celui qu'il a blessé, le reconnaissent; mais le chant du coq lui inspire du remords.

4. — Malchus, l'essorillé, injurie Jésus[1], qu'Anne fait ensuite conduire à Caïphe.

5. — Sangax, serviteur du grand prêtre, se dispute avec les deux faux témoins, Sannion et Dromo, qui veulent du vin et de l'argent[2]; puis il les fait entrer dans l' « atrium » de Caïphe.

6. — Les deux témoins accusent Jésus, qui enfin répond à Caïphe. Celui-ci déchire ses vêtements.

7. — Les bourreaux accompagnent leurs coups de blasphèmes sur un rythme bref et allègre. Dans les évangiles il n'est pas question de bourreaux (*Tortores*), mais de serviteurs de Caïphe.

8. — Le chœur prononce quelques vers sur la haine, qui empêche les gens de dormir; puis Caïphe se plaint de ne pas avoir dormi de la nuit (épisode inventé).

9. — Jésus fait à Caïphe la réponse citée par S. Luc.

10. — Le chœur nous prépare à la scène suivante en parlant des criminels torturés par leur conscience.

11. Judas et Alecto. — Selon S. Matthieu, Judas, pris de repentir, rendit les trente pièces d'argent et se pendit; les *Actes* (I, 18) ajoutent que, une fois pendu, son ventre s'ouvrit. Nos auteurs de mystères matérialisaient le désespoir du traître en le faisant converser avec une allégorie, Désespérance; plus classique, Barthélémy remplace cette abstraction par la Furie Alecto[3]. Elle l'encourage au suicide; sur la demande de Judas, elle le pend à un arbre, et l'âme du misérable sort par le ventre.

12. — Les Juifs amènent bruyamment Jésus; Pilate l'interroge, et, ne sachant quoi décider, il le fait conduire à Hérode.

13. — Hérode se réjouit de le voir, et lui demande de faire quelque miracle. Barthélémy développe le passage de S. Luc : son Hérode invite Jésus à lui faire voir son propre père, à changer

1. Selon S. Jean, un prêtre souffleta Jésus en présence d'Anne; on supposa que Malchus, loin de remercier Jésus d'avoir remis son oreille, l'avait poursuivi de sa haine jusque chez Anne (cf. Duriez, *La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age*, p. 376).

2. Bien entendu, cette dispute ne se trouve pas dans le texte évangélique. S. Mathieu reproduit la déposition de deux faux témoins, mais il ne cite pas leurs noms.

3. Elle figure déjà dans une pièce latine sur le martyre de Ste Dorothée, qui fut publiée en Allemagne en 1507.

les assistants en porcs [1], à se rendre invisible comme Gygès. Comme le Christ reste silencieux, il le renvoie à Pilate, mais auparavant il le livre aux moqueries des gens de sa garde.

14. — Le chœur des hérodins se moque de Jésus.

15. — Les Juifs reviennent à grand bruit, Pilate les fait entrer et interroge de nouveau Jésus. Le chœur obtient la grâce de Barabbas. Pour les calmer, Pilate fait fouetter Jésus.

16. — Tout en frappant le Sauveur, le chœur des fouetteurs, Sangax et Sannion s'encouragent les uns les autres, ils vomissent des injures contre lui, et ils décrivent son aspect sanglant et hideux.

17. — Pilate prononce l'*Ecce homo*, et défend Jésus contre les accusations des Juifs.

18. — Lucia, femme de Pilate, envoie Dorus, son esclave, auprès de son mari. Tout en marchant, Dorus bougonne contre ses maîtres, qui le font trotter toute la journée [2].

19. — Dorus recommande à Pilate, de la part de Lucia, d'épargner un innocent.

20. — Dans un long aparté Pilate exprime son embarras. Le chœur exige de nouveau la mort de Jésus : ces discussions et ces violences de langage traînent en longueur. Pilate se lave les mains, et condamne Jésus au supplice.

21. — Marie rencontre le cortège qui monte au Calvaire; elle se lamente, et apostrophe son Fils et les Juifs.

22. — Le chœur des femmes de Solyme s'apitoie sur le sort de Jésus; il leur prédit la ruine de leur ville. Sangax presse la marche, frappe Jésus, et lui adjoint Simon de Cyrène.

23. — On est arrivé au sommet, et, tout en clouant les mains du Christ, Sannion, Sandalio et Brumax se remémorent la légende d'Adam [3] qui s'était réfugié sur cette montagne. Ils dressent la croix, et tirent au sort la tunique sans couture.

24. — Les passants, les princes des prêtres et le premier larron prodiguent les railleries au Christ; il promet le ciel au deuxième larron.

1. Souvenir de la légende de Circé.

2. Son monologue sera cité au paragraphe III.

3. Cette légende qui rapprochait du Rédempteur le premier Pécheur, plaisait aux amateurs de concordances, et ne manquait pas de grandeur. Voir les opinions des Pères à ce sujet dans Molanus, *De historia sacrarum imaginum*, 1619, IV, ch. XI.

25. — Le chœur décrit l'assombrissement du ciel, et, en plus des paroles consacrées, Jésus prononce quelques plaintes.

26. — Le chœur des Juifs pieux se lamente, et décrit les prodiges qui signalent la mort du Christ.

27. — Madeleine se lamente au pied de la croix.

28. — Joseph et Nicodème se rencontrent au Golgotha; le centurion leur raconte l'épisode de la lance. Ils descendent Jésus de la croix, et le mettent au tombeau.

*
* *

L'édition de 1531 [1] remplace la lettre à Briçonnet et celle de Bérault par une épître de Méry Trojan au lecteur; il s'étend longuement sur la métrique de l'auteur, et résume certains passages de la lettre de Barthélémy sur sa fidélité au texte sacré et sur le grand sermon. La pièce ne porte pas encore le nom de tragédie, mais elle est divisée en actes. Il y en a seulement quatre, malgré le précepte d'Horace, l'exemple de Stoa, et les éditions contemporaines de Sénèque, de Plaute et de Térence [2].

Le premier acte contient la scène 1, soit 673 vers. Le second embrasse les dix scènes suivantes : l'arrestation de Jésus, le premier reniement, les discours d'Anne et de Caïphe et la mort de Judas. La scène 3 ne contient que la reconnaissance de Pierre par Syra en présence d'un certain Storax. A la scène 4 on nomme Pierre parmi les personnages présents. Après la scène 5 s'intercale un chœur des prêtres; en 14 vers ils expriment leur dépit d'avoir dressé de faux témoins, car leurs dépositions sont contradictoires; le début de la scène 6 est accru de trois vers. La scène 7 est suivie d'une scène, en partie nouvelle, de 89 vers : Parménon, vieil esclave du grand prêtre, fait une ronde de nuit dans la maison; après s'être plaint de son sort, il aperçoit Pierre qui, reconnu par Circus, ami de Malchus, renie une seconde fois son maître; la fin de la scène reproduit à peu près le texte qui, en 1529, formait la deuxième moitié de la scène 3; le parent

1. Chez Colines, à Paris (B. Nat.). On la trouve très souvent réunie aux *Ennææ* de 1531, et aussi au *Christus*, poème épique de Pierre Rosset, publié par Colines en 1543.

2. Toutefois, dans son édition d'Horace (1561), Lambin fait cette remarque à propos du vers 189 de l'*Art poétique* : « ... *Neque desunt viri docti qui... quattuor actibus tantum constare fabulam posse dicant, modo hi quattuor actus justam fabulæ magnitudinem expleant* ».

prend le nom de Circus, et le repentir de Pierre est plus développé avec des exclamations comme : *O me ingratum, me inhumanum, me perfidum*. Après la scène 9 Pierre renie Jésus une troisième fois malgré la servante et Storax.

Le troisième acte contient les scènes 12 à 27 (879 vers), comprenant les interrogatoires de Pilate et d'Hérode, la marche au Calvaire et la crucifixion. Le quatrième acte se réduit à la descente de croix et à l'ensevelissement, soit 70 vers.

*
* *

Les éditions suivantes sont toutes étrangères : Gand 1533 et 1535, Bois-le-Duc 1537, Anvers 1537, Cologne 1537, Anvers 1539, Bâle 1540, Cologne 1541 et 1546; autant que j'ai pu en juger, toutes reproduisent le texte de 1533. La première édition de Gand, ignorée de Bolte et de Van der Haeghen, a été mentionnée par Gœdeke et par Bahlmann [1]; le conservateur de la bibliothèque de Gœttingue m'en a confirmé l'existence. Elle a le même nombre de feuillets et a paru chez le même libraire — Godefroy de Rode — que celle de 1535. M. Bidez, l'éminent helléniste de l'université de Gand, m'a signalé les libertés qu'a prises cet éditeur. Rode a remplacé l'épître de Trojan par une postface, dans laquelle il prie le lecteur d'excuser la grossièreté des caractères typographiques et surtout la hardiesse qu'il a commise. En effet, dans l'édition de Colines qui lui a servi de modèle, Pierre se repent de son deuxième reniement (scène 7 *bis*), avant de commettre le troisième (scène 9 *bis*), or, selon les quatre évangélistes, l'apôtre ne s'est repenti qu'après le dernier reniement; aussi le scrupuleux éditeur a-t-il placé la scène 9 *bis* à la fin de la scène 3 [2]. L'auteur, dit-il, est trop savant pour s'être trompé; d'autre part, il n'a pas voulu s'écarter de la tradition; aussi Rode attribue l'erreur au copiste ou à l'imprimeur. « Du reste, de nombreux arguments prouvent que cet ouvrage a paru

1. Gœdeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2e éd., 1886, Dresde, II, p. 137. — P. Bahlmann, *Die lateinischen Dramen... 1480-1550*, Münster, 1893. — La *Bibliographie gantoise* de Van der Haeghen décrit seulement l'édition de 1535 (t. VI, p. 3).

2. Mais il a oublié, à la scène 7 *bis*, de modifier le texte « *secundum gallus occinit* ».

sans l'aveu de l'auteur (?); on s'en rendra compte en comparant notre édition avec l'autre »[1].

En outre, il signale un autre défaut : la division en quatre actes, qui est contraire au « précepte d'Horace »; il l'a maintenue, jugeant inutile d'insister sur cette bagatelle[2] : la division en cinq actes est une convention plutôt qu'une nécessité[3]. Au reste, dit-il, l'auteur a peut-être songé à prendre dans la Résurrection la matière d'un cinquième acte, dans lequel Jésus serait victorieux[4] de la mort, de Satan et de l'Enfer.

En 1537 parurent trois éditions : à Bois-le-Duc en Hollande, chez G. Hatard (cf. Bahlmann et Bolte), à Anvers chez la veuve de Martin César[5], et à Cologne chez Jean Gymnicus[6]. Elles ont un titre fort intéressant : *Nicolai Barptolemæi Lochiensis Christus Xylonicus, tragœdia cum ob romani sermonis puritatem, tum ob sanctissimi argumenti dignitatem, in theatra, in scholas, in bibliothecas ultro accersenda.* C'est la première fois que la pièce porte le nom de tragédie. Un nouvel avis explique le mot *Xylonicus*, critique Stoa (cf. *supra*), insiste sur la fidélité de l'auteur aux Evangiles, et l'excuse sur le nombre des actes :

> Cæterum nihil quidquam te moveat optime lector, quod istæc Tragœdia tantum ex quatuor constet actibus, cum veterum tam tragœdiæ quam etiam Comœdiæ observentur constare ex quinque, siquidem autor forte fortuna aut non perfecit, aut Christianæ libertatis rationem anxiis illis æthnicorum[7] legibus astrictam esse noluit.

Les éditions de Bâle (1540)[8] et de Cologne (1541)[9] ont le même titre et le même avis. Je ne connais pas les éditions de 1539 et de 1546[10].

1. Celle de 1531 (Rode paraît ignorer celle de 1529). Je n'ai pu collationner vers pour vers les deux éditions, mais, à part le déplacement de la scène 9 *bis*, l'ordre des scènes est le même. C'est pour faire valoir sa marchandise que Rode déprécie l'édition de Paris.
2. « *De hujusmodi asini umbra cavillari* » ; cf. l'adage d'Erasme : « *De asini umbra* ».
3. « ... *Hac superstitiosa magis quam necessaria sectione...* ».
4. Cf. le titre.
5. B. Nationale.
6. B. de Strasbourg.
7. *Ethnici*, les payens.
8. C'est l'anthologie de Brylinger (cf. chapitre X).
9. Chez Gymnicus. — B. Rondel.
10. Cf. Bahlmann et Bolte. Quoi qu'en dise Bolte, les éditions de Bois-le-Duc et d'Anvers (1539) ne se trouvent pas à la bibliothèque de Gand.

III

Le but et la composition.

Il est regrettable que, dans sa longue épître à Briçonnet, l'auteur n'ait pas précisé le but de son ouvrage. D'après le titre des éditions de 1537, on le destinait à la lecture et à la représentation; mais, en 1529, Bérault se contentait d'en préconiser l'explication en classe. Sa lettre est précieuse, car c'est la première fois au XVI^e^ siècle qu'il est question d'un exercice de ce genre sur un texte dramatique moderne [1]. Mais Barthélémy espérait-il davantage? A-t-il fait jouer sa pièce par les collégiens du Cardinal-Lemoine? Si les *Momiæ* sont évidemment destinées à une représentation scolaire, par contre Bérault n'y songe nullement pour le *Christus*. Quant au texte lui-même, il ne fournit pas d'indices sûrs : d'une part, la pièce a du mouvement, elle est souvent menée avec entrain; d'autre part, il fallait pour le rôle de Jésus un acteur vigoureux et ayant de la mémoire : seul le professeur pouvait assumer une si lourde charge, mais le voyez-vous se laissant bafouer et fustiger par les jeunes *tortores*? Et comment représenter sans une coûteuse machinerie la « crevaison » de Judas?

Laissons de côté ce problème insoluble; nous pouvons au moins affirmer que Barthélémy a composé et imprimé sa pièce pour procurer aux collégiens un sujet d'études à la fois édifiant (discours de Jésus et Passion), instructif (latinité et métrique), et même amusant (scènes et expressions comiques).

Il a suivi strictement le récit évangélique [2] et n'a guère utilisé les traditions venues des mystiques et des apocryphes. Il finit au même épisode que Stoa, mais il commence après la Cène. Tous les faits, sauf le coup de lance, se passent sur la scène, même les outrages et la crucifixion; il y a peu de récits. L'histoire de Jésus est interrompue par les reniements de Pierre et par la mort de Judas, mais ce dernier épisode est préparé par quelques

1. Selon Lintilhac on pratiquait le même exercice, dans les écoles médiévales, sur les « comédies » modernes en langue latine (*La Comédie au Moyen-Age*, p. 13).

2. La besogne était toute faite dans les ouvrages religieux qui, depuis longtemps, avaient fondu en un seul récit les narrations, souvent différentes, des quatre Evangélistes.

réflexions générales du chœur. La principale invention de l'auteur, c'est l'immense sermon de Jésus; jugée du point de vue dramatique, elle est déplorable. Mais comme elle révèle bien l'esprit de ces docteurs de la fin du Moyen-Age ou de la Pré-Renaissance [1], qui, soit qu'ils composent des mystères en français pour le grand public, soit qu'ils écrivent des pièces en latin pour leurs élèves, ne perdent pas de vue le but édifiant, et insèrent dans leurs drames des prêches étendus !

Barthélémy connaît la métrique latine, il donne à sa pièce, comme Stoa, un titre grec, il adoptera en 1531 la division en actes. Mais il n'a aucune idée de la nature de la tragédie ancienne, et il connaît beaucoup mieux Plaute et Térence que les tragiques grecs auxquels il fait une vague allusion, et que Sénèque qu'il ne nomme même pas. Sa pièce n'est pas composée, et n'a pas de séparations marquées par des chœurs; quand, en 1531, il la divisera en actes, il leur assignera des dimensions tout à fait disproportionnées; alors qu'il place le début des actes III et IV après des événements importants et tragiques, la séparation entre la méditation de Jésus et le baiser de Judas est injustifiée. Sauf deux ou trois scènes, les chœurs ne dissertent pas sur des lieux communs, ils prennent part à l'action et se comportent comme un acteur collectif [2]; chacun d'eux correspond à un groupe d'hommes ou de femmes mentionnés par les Evangiles.

Les ressemblances entre la pièce de Barthélémy et la tragédie ancienne sont si peu nombreuses que Faguet et d'autres qualifient le *Christus* de mystère. Sans doute la pièce de Barthélémy ressemble aux mystères par plusieurs caractères : scènes de coups et d'injures complaisamment prolongées, représentation détaillée de l'érection de la croix, avec les efforts et les objurgations des soldats, et de la descente du cadavre, nombreux personnages, long sermon, absence de plan, le personnage de Désespérance reconnaissable sous le nom d'Alecto. Mais l'action est simplifiée et limitée dans le temps et l'espace, et le messager Dorus ne ressemble en rien aux Trottemenu et autres joyeux biberons des mystères. En vérité, le titre qui conviendrait

1. Fin du Moyen-Age et Pré-Renaissance : ces deux expressions désignent des états d'esprit un peu dissemblables plutôt que des époques différentes.

2. Sur ce point Barthélémy s'est-il autorisé de l'expression d'Horace : « *actoris partes chorus... defendat* », ou bien a-t-il suivi la tradition des mystères, tout en donnant le nom savant de *chorus* à leurs personnages collectifs ? Je pencherais pour la seconde hypothèse, car il n'a tenu aucun compte des autres préceptes d'Horace.

à cette pièce, n'est ni celui de mystère, ni celui de tragédie, mais le mot que Barthélémy employait dès 1511 : *tragi-comédie;* je lui donnerais, ici, le sens de pièce à dénouement tragique avec épisodes comiques. Et ce comique ne vient pas des mystères, il est issu de la comédie romaine [1]. Voilà un point que Faguet n'a pas remarqué, et qui est d'une importance extrême : nous avons vu, au chapitre précédent, que le *Christus Xylonicus* est, sous ce rapport, une œuvre unique.

A vrai dire, le prologue réclamant la bienveillance des spectateurs, fait défaut, et l'auteur n'a emprunté aux comiques latins ni *leno*, ni parasites, ni courtisanes; du reste, je ne vois pas quelle place on pourrait leur assigner dans la Passion! Par contre, non seulement beaucoup de personnages portent des noms tirés de la comédie ancienne [2], mais deux d'entre eux proviennent du théâtre de Plaute : Dorus et Parmeno. En effet, le récit de S. Matthieu suppose l'existence d'un messager ou d'un serviteur [3] qui transmet à Pilate la prière de sa femme : excellente occasion pour notre humaniste de montrer un esclave de la comédie romaine [4]! Ce Dorus est probablement le premier en date de toute cette troupe d'esclaves dont les plaintes retentiront dans les drames latins du XVI[e] siècle [5].

Cette initiative nous paraît saugrenue, mais l'auteur fut d'un autre avis, puisqu'il récidiva en 1531 : il introduisit le person-

1. Rappelons que deux prologues imités de la comédie romaine figurent parmi les œuvres de Barthélémy.

2. On remarquera le nom collectif des fouetteurs (*lorarii*) : il est souvent question d'eux dans les comédies de Plaute.

3. Dans la troisième Journée de la *Passion* de Gréban c'est la chambrière Sardine (v. 23.450) ; dans la *Passion* de Jean Michel elle change de sexe et prend le nom de Barraquin (G. Cohen, *Le livre de conduite du régisseur*, p. 344).

4. Voici son monologue :

Jam mora nulla
In me erit, ibo
Perpete cursu.
O utinam nox
Perpetua esset,
Si quid edendum
Nocte daretur.
Namque ubi primum
Orta dies est,
Nulla quietis
Deditur hora.
Me modo præses,
Me modo conjux,
Ire, redire
Huc jubet, illuc.
Et mora si qua est,
Protinus hæret
Dextera malæ.
Per medios hos
Nulla patescit
Mi via, nec vox
Obruta tanto
Murmure magni
Præsidis aures
Posset adire.
Cedite verpi
Cedite : ni jam
Ceditis, isto
Nunc mihi torre
Limes agetur.

5. Par exemple, dans le *Samaritanus* de Papeus, le *Joseph* de Crocus, le *Pammachius* de Naogeorgus, l'*Hecastus* de Macropedius, le *Tentatus Abraham* de Schœpper, etc... Voyez aussi le rôle de Griboury dans un *Tobie* de 1604, cité dans le *Viel Testament*, t. V, p. XIX.

nage de Parmeno, qui se plaint d'être maltraité, en qualité d'intendant, à la fois par son maître et par les autres esclaves, qui le jalousent et le dénoncent; ses peines sont narrées d'une façon agréable, mais ce monologue de 46 vers forme une digression un peu longue et sans rapport avec le sujet. A la scène 5 la dispute entre Sangax et les faux témoins fait penser à Plaute pour le ton et la vivacité.

IV

Les personnages et le style.

Si la composition de la pièce marque peu d'originalité, il y en a moins encore dans la peinture des caractères. Sachons gré, au moins, à Barthélémy, d'avoir conservé aux principaux personnages le caractère que la tradition leur attribue. De plus, le monologue de Pilate, au début de la scène 20, a une certaine valeur psychologique : comme plus tard le fonctionnaire Félix, le procureur de Judée a peur des responsabilités et il craint d'être dénoncé à l'Empereur; il se décide à condamner Jésus, parce que celui-ci n'a pas d'héritiers, ni d'amis puissants. Mais déjà Jean Michel lui avait prêté les mêmes sentiments [1].

La latinité laisse quelquefois à désirer, mais le style est varié, à la différence de Stoa, et est tantôt tragique, tantôt comique. Comme l'a remarqué Bérault, il frise parfois la prose : par exemple, le monologue dans lequel Pilate exprime son embarras rappelle, avec un peu de lourdeur, le ton simple des personnages de Térence. Mais, quand la situation l'exige, le style devient éloquent, pressé, et l'on voit apparaître les fleurs de rhétorique et les termes de la mythologie; à la scène 3 Pierre pratique l'anaphore, à la scène 11 (f° II iii), le monologue de Judas a de la vigueur :

> Heu quid agam, quo me vertam, furiis hem feror
> Incensus, hei quæ versat animum insania ?...

A la scène 21 (f° L iiii) Marie prononce des plaintes véhémentes et se livre à un jeu de mots que Sénèque eût admiré : « *quæ Mariam maria accipiant orbatam nato ?* ». Le ton est élevé

1. Cf. P. de J., I, 226.

dans les scènes 25 à 27, et Madeleine débite des lamentations ampoulées :

Manibus manus, et vultui
Vultum, ora jungite oribus.
.....
Ecquem furorem nunc furo ?

Barthélémy imite Plaute pour les jeux de mots et les injures prodiguées par les valets et les bourreaux. Pilate, lui-même, suit l'exemple et apostrophe les Juifs dans un langage poissard :

Surgite despumantes hesternum adhuc merum,
Nec dum sat omnem edormiistis crapulam ?

Et la déesse Alecto dit à Judas : « frangas gulam ! ». En outre, les expressions figurées, tirées de Térence et de Plaute, donnent au style de la saveur : *dissolutæ scopæ*, *non nos spe inescabis, verum exscalpere*, etc...

V

L'influence.

Nous avons mentionné deux éditions françaises du *Christus*. Les humanistes contemporains devaient l'apprécier favorablement : le sermon initial satisfaisait la piété, le récit des Evangiles était respecté, l'imitation de Plaute et Térence concordait avec la vogue de ces deux auteurs. Un lecteur inconnu qui avait le goût des lettres sacrées, ne fut nullement choqué par les monologues des deux esclaves; il a consigné ses jugements, jusqu'à présent inédits, sur les marges d'un exemplaire de l édition de 1531 [1]; l'écriture est de cette époque, et le livre n'a pas quitté la France au moins jusqu'à la Révolution. Ses nombreuses notes contiennent beaucoup de renvois aux Evangiles, des rapprochements avec Horace et Cicéron, des explications de termes, etc... Il a écrit en marge du monologue de Parmeno : « *Eleganter et scite describitur et depingitur servilis conditio quæ, licet*

1. Bibl. Rondel. — Il avait pour devise *Esprit et peine ;* vers la fin du XVI[e] siècle le livre fut acheté pour six sous et six deniers par un certain Simon Manche.

nonnullis misera et intolerabilis videatur, tamen non omnino regicienda (sic)... ».

Mais, ensuite, on dut reprocher à cette pièce l'inobservance des règles : division en quatre actes, mélange du comique et du tragique [1], événement sanglant sur la scène, etc... En outre, c'était une *Passion*, et le sujet qui y était traité tomba en défaveur : d'une part, il ne s'accommodait pas d'une imitation fidèle de Sénèque (à moins de trahir les Evangiles, comme l'avait fait Stoa), il ne laissait aucune latitude au dramaturge [2]; d'autre part, la réalisation scénique de la mort de Jésus choquait les esprits cultivés, et leur paraissait inconvenante et dangereuse. Les protestants y étaient très hostiles; beaucoup d'humanistes catholiques s'en méfiaient, et partageaient l'opinion du catholique hollandais Macropedius et du prêtre rhénan Schœpper [3]. Voilà pourquoi, si l'on met à part la pièce très spéciale de Bonadus, le *Christus Xylonicus* est la dernière *Passion* qui ait été composée en France par un lettré.

Dans les pays où florissait la « comédie sacrée », le mélange du comique et du tragique n'était pas critiqué, et la vogue du *Christus* s'y prolongea davantage [4]; elle ne fut limitée que par l'hostilité des luthériens et des calvinistes contre les pièces tirées de la Passion. C'est seulement dans la littérature étrangère que nous avons pu relever des imitations ou des réminiscences du *Christus*. Dans l'anthologie de Brylinger c'est la seule pièce d'origine française. Le luthérien allemand Xystus Betulius venait de s'établir à Augsbourg après un long séjour à Bâle, quand il publia *Susanna, comœdia tragica* [5] (1537); dans le prologue, il

1. Cf. la fin du chapitre précédent.
2. Cf. *supra* l'opinion de Stoa et de Scaliger.
3. Macropedius écrit en 1541 dans le prologue de *Lazarus* :

> ...indignum arbitratus et impium,
> Christum gnatum Dei unicum, et nostrum omnium
> Salutis authorem unicum, sub imagine
> Levis hominis procedere ad spectaculum.

Dans son *Ovis perdita* (1553) Schœpper rapporte qu'on reprochait à la pièce de Zovitius sur le même sujet « *quod Christi præsertim persona nimis expresse ac evidenter in illa introduceretur, quam quidem referre maxima ipsis esset religio* ». Au contraire, en 1550, François Fabricius dédie au principal du collège d'Aix-la-Chapelle sa traduction latine du *Christos Paschôn*, attribué à S. Grégoire de Nazianze, et il espère que les élèves la joueront.

4. Jusqu'en 1546, neuf éditions publiées en Flandre, en Hollande, à Cologne et à Bâle.

5. Rééditée dans l'anthologie de Brylinger, et en 1893 par Bolte.

répondit aux adversaires du théâtre sacré en citant l'*Acolastus*, le *Christus*[1] et une pièce sur Joseph.

Le célèbre protestant anglais John Foxe publia chez Oporin en 1556 le *Christus triumphans, comœdia apocalyptica*[2]. Ce pamphlet antipapiste n'a rien de commun avec la pièce de Barthélémy, mais on lit à la scène 3 de l'acte III l'expression *Xylonicus*, que Foxe a dû emprunter à notre auteur, soit directement, soit par l'intermédiaire de Grimald.

Son compatriote Nicolas Grimald publia en 1543 à Cologne chez l'éditeur qui avait réimprimé en 1541 le *Christus Xylonicus*, une pièce latine intitulée : *Christus redivivus, comœdia tragica, sacra et nova*[3]. Il la destinait à être jouée par les étudiants. Elle fait suite au *Christus Xylonicus* et a pour sujet la Résurrection. M. Boas a signalé les imitations prouvant que Grimald s'est servi non seulement de Plaute qu'il nomme dans sa préface, mais aussi de Barthélémy dont il ne parle pas : « Alecto ne conseillerait pas Caïphe dans le *Christus redivivus* (IV, 5), si elle ne l'avait déjà fait pour Judas dans le *Christus Xylonicus*. Les soldats romains qui gardent le tombeau s'appellent Dromo, Dorus, Brumax et Sangax; Grimald prit ces noms à des personnages secondaires de la pièce française. Et même son Caïphe parle de « *Christus Xylonicus* » (IV, 3), après la Résurrection, bien que cette expression, dans la pensée de Barthélémy, s'applique au Sauveur triomphant sur la croix même »[4]. En outre, l'esclave de Caïphe s'appelle aussi Parmeno, les deux chœurs parlent, comme chez Barthélémy, à l'intérieur et non à la fin des actes, l'unité de lieu n'est pas observée, et l'invention est à peu près nulle.

L'imitation est évidente, mais, à part l'épisode d'Alecto, elle est superficielle. Barthélémy a innové, assez maladroitement d'ailleurs, en introduisant dans le drame lugubre de la Passion deux rôles épisodiques d'esclaves geignards. Dans la pièce de

1. ...Magis Christum probaveris,
Qui victor ex ligno regnabit perpetim?
Pium quidem hoc drama est. Sed interim tuo
Puero officit nefandus Judas proditor.

2. L'édition de 1551 paraît très douteuse. Cette pièce eut un grand succès, et fut traduite en français en 1562, et en anglais.

3. B. Rondel. Réimprimée dans les *Publications of the modern language association*, XIV, 1899, et dans l'ouvrage de L. R. Merrill, *The life and poems of N. Grimald* (*Yale studies in english*, LXIX, 1925).

4. *University Drama in the Tudor age*, Oxford, 1914, p. 28. Ce livre intéressant se trouve à la bibliothèque de la Sorbonne.

Grimald le comique n'est pas déplacé, puisque la pièce se termine heureusement, mais il ne présente aucune originalité : les vantardises et la frayeur des gardiens du tombeau font partie de tous les mystères sur la Résurrection.

Le même Grimald, dans sa pièce sur le Précurseur (*Archipropheta*, 1548) fait parler de nombreux chœurs, entre autres un chœur d'hérodins: l'idée a dû lui être suggérée par la pièce de Barthélémy.

VI

Conclusion.

Voilà la première des pièces françaises conservées qui ait porté le nom de *tragédie;* mais comme l'auteur a bien fait, en 1529, de ne pas qualifier ce produit hybride ! Le *Christus Xylonicus* prouve combien un humaniste contemporain de Budé connaissait mal la tragédie ancienne [1], — malgré la pièce de Stoa, malgré les nombreuses éditions de Donat, de Sénèque et d'Horace, et malgré les traductions d'Euripide par Erasme. Pas de stichomythies, pas d'exposition, pas de messagers, pas de chœur formant entr'acte, pas de plan, pas d'emprunt textuel aux tragiques anciens. L'effort de Barthélémy pour se rapprocher de la tragédie se borne au fait tragique, aux lamentations, à quelques développements de morale et à quelques figures de style; car la division en actes et les sentences se trouvaient aussi bien dans les éditions des comiques latins. « Sénèque enseignait à découper un sujet, construire les cinq actes, faire alterner monologues et dialogues, stichomythies et couplets, placer les chœurs, dégager la leçon de l'action par les moralités sentencieuses ou amplifiées, composer un personnage par une collection de discours philosophiques ou pathétiques... [2] ». Eh bien, Barthélémy ne s'est guère soucié de tout cela, peut-être à cause du sujet, mais surtout par inexpérience et par imitation des comiques latins, auxquels sa génération et ses collègues s'intéres-

1. Les textes rassemblés par M. Lanson dans son important travail sur l'*idée de la tragédie en France avant Jodelle* (*R. H. L.*, 1904, p. 541), montrent aussi qu'à cette époque nous étions bien en retard sur les Italiens.

2. Lanson, *ib.*, p. 546.

saient plus qu'à Sénèque; malgré quelques tentatives il est plus à l'aise dans le style comique que dans le style tragique. Et puis, il comprenait qu'une pièce perpétuellement grandiloquente et lugubre, comme celle de Stoa, rebuterait les collégiens parisiens. Bref, il pourrait nous répondre : « Sur un sujet qui ne permettait pas grande liberté, j'ai composé une œuvre *scolaire* à la fois édifiante et amusante; et je ne veux rien savoir d'autre ».

Sa pièce prouve surtout la vogue de la comédie ancienne; comme le succès du *Christus* a duré en France au moins jusqu'en 1531 et à l'étranger jusqu'en 1546, nous pouvons déterminer approximativement l'époque où les Français cultivés ont commencé à critiquer la réunion du comique et du tragique, et celle où les étrangers n'ont plus voulu de pièces sur la Passion. C'est par là qu'il nous intéresse, car, n'étant guère qu'une transcription dramatique des Evangiles, il a une faible valeur intrinsèque.

CHAPITRE XII

Buchanan.

I. La vie et les œuvres dramatiques : 1. La vie de Buchanan. — 2. Le séjour à Bordeaux. — 3. Chronologie des quatre tragédies. — 4. Les deux traductions d'Euripide. — II. Analyse de « Baptistes ». — III. Les intentions de l'auteur. — IV. L'action. — V. Les personnages. — VI. Le style. — VII. L'influence. — VIII. Conclusion.

I

La vie et les œuvres dramatiques.

1. *La vie de Buchanan.*

L'écossais Buchanan a droit à une large place dans une histoire de la tragédie religieuse en France; car c'est chez nous que ses tragédies bibliques ont été écrites et jouées, et que son *Jephthes* a été publié pour la première fois. Elles ont été souvent rééditées en France, et elles furent plusieurs fois traduites en français. *Jephthes*, dont la valeur littéraire est grande, a exercé une influence indéniable sur les auteurs français de pièces bibliques. Malheureusement il est difficile de connaître exactement les dates de la composition et de la représentation de ses pièces et l'état d'esprit de leur auteur.

Né en 1506, il eut une vie très agitée, dont nous ne rappellerons que les faits essentiels. De 1526 à 1529 il fut professeur au collège Sainte-Barbe; la dernière année il fut élu procureur de la nation d'Allemagne, et ses collègues le considéraient comme « très savant en grec et en latin »[1]. Il avait déjà un caractère susceptible et frondeur.

Plus tard il retourna en Ecosse; là, sur la demande de Jacques V, il composa une longue et violente satire en vers latins contre les Franciscains. En butte à la haine du cardinal Beaton,

1. Quicherat, *Histoire de Sainte-Barbe*, I, 160.

il se sentit quelque penchant pour le luthéranisme[1] et il se réfugia en Angleterre en 1539; mais, comme Henri VIII persécutait à la fois protestants et catholiques, il se rendit à Paris.

A cause de la prochaine arrivée de Beaton, il quitta en septembre la capitale pour Bordeaux, où André Gouvéa, principal du collège de Guyenne[2], lui confia la classe de première. D'après l'autobiographie et le mémoire rédigé par lui en 1550, il y aurait enseigné pendant trois ans, mais ce chiffre paraît inférieur à la réalité[3]. Au nom du collège, il salua en vers latins Charles-Quint, qui fut reçu par les Bordelais le 1er décembre 1539. On lit dans le Mémoire de 1550 qu'il resta encore à Bordeaux pendant deux années à partir de Pâques 1541 et qu'il quitta cette ville vers la fin de 1543. Si ce mémoire avait été rédigé en France, on pourrait entendre par là les semaines qui ont précédé le 13 avril 1544, jour de Pâques. Mais il l'a été au Portugal, où l'année commençait à Noël ou au 1er janvier, jamais à Pâques[4]. Il faut donc accepter le chiffre donné par le Mémoire, ou bien supposer qu'en 1550 Buchanan a fait erreur, et qu'il est parti de Bordeaux seulement en 1544[5].

En tout cas, il arriva à Paris avant le 5 avril 1545, car une élégie qu'il y a écrite, est datée de 1544[6]. Puis il quitta son professorat au collège du Cardinal-Lemoine[7] pour suivre Gouvéa

1. Cf. son autobiographie, écrite en 1580.

2. Gaullieur a publié en 1874 une savante *histoire du collège de Guyenne.*

3. Cf. La Ville de Mirmont, *Buchanan à Bordeaux* (*Revue philomathique*, 1906); cet article est reproduit en partie dans le *Memorial* consacré en 1906 à Buchanan par D. A. Millar et les professeurs de l'Université de Saint-Andrew (Bibl. de la Sorbonne, HBp 328, 8°).

4. Cf. Giry, *Manuel de diplomatique*, p. 126.

5. La Ville de Mirmont observe que l'épître adressée au chancelier Olivier par Buchanan, au nom du collège de Guyenne, fait allusion à la paix de Crépy (18 septembre 1544) ; en outre, son épitaphe du bordelais Belcier est de 1544, et celle de Briand Vallée est postérieure au 12 avril de cette année. D'autre part, dès le 17 avril 1544, il prit un privilège pour sa *Médée*, qui fut imprimée à Paris et dédiée à un personnage de la Cour.

6. En France, dans le style de Pâques, l'année 1545 commença le 5 avril. Selon M. Ascoli, « il ressort d'un passage de son *Histoire d'Ecosse* que Buchanan a été à Toulouse, au moins quelque temps, en 1544 » (*La Grande-Bretagne devant l'opinion française*, 1927, p. 172). Mais il nie à tort le séjour de notre poète à Paris ; car le Mémoire de 1550, qu'il paraît ignorer, donne des indications très précises sur la maladie de Buchanan à Paris et sur ses protecteurs Jean de Gagny, Lazare de Baïf, les cardinaux de Givry et de Lorraine, Jean de Luxembourg, et le chancelier Olivier (Mémorial Millar, p. 395-401).

7. Pour affirmer qu'il a enseigné dans cet établissement, on se fonde sur l'élégie de 1544. En effet, Buchanan y nomme comme ses amis intimes, Groscollius, Ch. Estienne, Turnèbe, et Gélida, qui jusqu'en 1547, fut le principal du Cardinal-Lemoine.

au collège royal de Coïmbre : il dut y arriver à la fin de 1546 ou au début de 1547. Bien qu'au Portugal il surveillât ses propos plus qu'en France, l'Inquisition lui intenta un procès : les Jésuites de Coïmbre cherchaient à supprimer la concurrence du collège royal; des hommes qui l'avaient connu en France, dénoncèrent le *Franciscanus* et les libres propos tenus à Bordeaux, on lui reprocha son inobservance du jeûne et des paroles imprudentes sur l'Eucharistie. L'enquête commença à la fin d'octobre 1549, et on le garda en prison dix-huit mois; chez lui on trouva des livres d'Œcolampade et de Mélanchthon, qui ne concernaient pas la théologie [1]. Il rédigea un long mémoire que l'anglais G. J. C. Henriques a retrouvé aux archives de l'Inquisition. A partir du mois d'août 1550 il fut interrogé à diverses reprises, et Henriques a également découvert les procès-verbaux des interrogatoires [2]. Enfin, en juillet 1551, un arrêt du Saint-Office énuméra toutes ses hérésies passées [3]; mais, tenant compte de son repentir, il prescrivit son abjuration et sa réclusion dans un couvent. Relâché au bout de quelques mois, Buchanan s'empressa de mettre la mer entre ses juges et lui. Pendant les loisirs qu'il leur dut, il avait traduit en vers latins une partie des Psaumes.

Eternel voyageur, il se rendit en Angleterre, puis à Paris [4], où il professa au collège de Boncour; ensuite, de 1554 à 1560, il fut le précepteur du fils de Ch. de Cossé-Brissac [5]. Depuis sa traduction latine de *Médée* (1544) il n'avait rien publié; mais les poètes et humanistes parisiens avec qui il était lié [6], le décidèrent à faire paraître *Jephthes* (1554), sa traduction d'*Alceste* et une trentaine de Psaumes (1556).

Plus tard, il se fixa enfin dans sa patrie, où il se fit le champion du calvinisme et de la liberté politique. Il fut le précepteur du fils de Marie Stuart. En 1564 il publia le *Franciscanus*, en

1. Par contre, chez son ami Teyve on découvrit un livre qui sentait terriblement le fagot : l'*Institution de la religion chrétienne* (éd. de 1536).

2. Je n'ai pu trouver, même au Musée britannique, son livre intitulé *George Buchanan and the Lisbon inquisition* (Lisbonne, 1906, 4°) ; mais il a réimprimé le mémoire dans le *Memorial* Millar, et les interrogatoires et les curieuses dépositions des témoins ont été publiés dans l'*Archivo historico portuguez* (IV, p. 241-281. — B. Nationale).

3. Millar, p. 72.

4. Jean Gélida lui écrit de Bordeaux, le 13 novembre 1552 : « J'ai appris avec joie ta libération et ton retour en France » (*Epistolæ*, 1571).

5. La thèse de Ch. Marchand sur Cossé-Brissac (1889) n'apporte aucun renseignement nouveau sur Buchanan.

6. Cf. de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, p. 145 ; — Banachévitch, *La Péruse*, 1923, etc...

1566 la paraphrase des Psaumes en vers latins, en 1567 une réédition améliorée de *Médée*, en 1569 des *Epigrammata*, en 1577 et 1579 deux ouvrages dédiés à son élève, le *Baptistes* et le *De jure regni apud Scotos*, etc... Il mourut en 1582.

Ses écrits d'histoire et de politique ont été très lus en Ecosse et en Angleterre; mais ses poésies latines on eu un succès universel, on l'appela « le prince des poètes »; de nombreux savants et poètes français recherchèrent son amitié, et citèrent ou traduisirent ses œuvres [1].

2. *Le séjour à Bordeaux.*

Dans la vie vagabonde de ce savant cosmopolite seules les années passées à Bordeaux nous intéressent, puisqu'il y composa au moins trois de ses quatre tragédies: après, il cessa d'écrire pour le théâtre. Tartas, fondateur du collège de Guyenne, avait prescrit aux maîtres de « composer et prononcer des oraisons [2], harangues, dialogues, *comédies* » [3]; celles-là étaient débitées par eux, ceux-ci étaient joués par leurs élèves. C'est pour se conformer à cet usage que Buchanan traduisit *Alcestis*, et fit *Baptistes* et *Jephthes*. Un de ses collègues, Guérente, écrivit des tragédies qui n'ont pas été conservées. Montaigne rapporte avec fierté qu'il a tenu, vers 1545, au collège de Guyenne, les premiers rôles dans les pièces de Buchanan, Guerente et Muret [4]. Nous ne savons rien d'autre sur les représentations de tragédies dans ce collège [5].

1. Sur Buchanan cf. le *Dictionnaire* de Bayle, — Francisque Michel, *Les Ecossais en France*, 1862, II, 188-194, — Vauthier, *De Buchanani vita et scriptis*, 1886, thèse, — Hume Brown, *G. Buchanan*, Edimbourg, 1890 (B. Nat.), — le *Memorial* Millar, — les *Glasgow quatercentenary studies*, 1907, — le *Dictionary of national biography*, — Banachévitch, *op. cit.*, — Ascoli, *op. cit.*, etc...

2. Ainsi, en présence de l'archevêque de Bordeaux, Robert Britannus prend la défense de Cicéron contre Mathias Hilarius Iterius ; les quatre *orationes* qu'il a prononcées à Bordeaux, furent publiées à Toulouse, en 1536.

3. Contrat du 17 novembre 1533, cité par Gaullieur, p. 548. — Entendez par *comédies* les moralités allégoriques, historiques, ou mythologiques (cf. les *Momiæ* de Barthélémy), les comédies imitées de Plaute et de Térence, — peut-être même les tragédies, bien que je ne connaisse qu'une tragédie scolaire antérieure à 1538 : le *Christus Xylonicus*.

4. *Essais*, I, ch. XXVI. Sur les relations de Montaigne et de Buchanan voir l'article de La Ville de Mirmont. Je reviendrai plus loin sur le *Julius Cæsar* de Muret.

5. Vinet a codifié et publié en 1583 sous le nom de *Schola aquitanica* les statuts du collège (cf. éd. Massebieau, n° VII des *Mémoires du musée pédagogique*, 1886); il n'y est pas question de représentations théatrales, mais de *declamationes* débitées le dimanche, par les élèves de Première devant leurs camarades, et de *disputationes* soutenues en public le 25 août. Dans la correspondance des pro-

La Ville de Mirmont a décrit le programme d'études qui y était appliqué à l'époque de Buchanan, mais ses fonctions pédagogiques nous importent moins que le milieu savant où il vivait et le commerce d'idées littéraires et religieuses qu'il entretenait avec ses collègues et avec les Bordelais lettrés. Malheureusement les lettres de Britannus sont antérieures à l'arrivée du poète écossais à Bordeaux, et il n'y est pas nommé; celles de Jean Gélida, publiées en 1571, sont postérieures à son départ, et ne nous apprennent rien sur son séjour. Quant aux travaux modernes, ils se répètent et contiennent peu de détails précis sur l'état des esprits à Bordeaux [1].

Voici quelques faits certains. La plupart des professeurs étaient fort instruits, aussi le collège était-il prospère : « *ludus perceleber* » [2]. Il n'était pas un foyer d'orthodoxie, bien que l'archevêque de Bordeaux et les évêques de Bazas et de Saintes comptassent parmi ses protecteurs. Les maîtres qui partirent avant l'arrivée de Buchanan, professèrent plus ou moins ouvertement les idées hérétiques : Mathurin Cordier [3], Charles de Sainte-Marthe [4], Zébédée. André de Gouvéa était catholique tolérant. Au Parlement comme au collège certains personnages étaient enclins aux nouvelles idées religieuses, à l'évangélisme ou même au luthéranisme. L'archevêque Charles de Gramont, mort en 1544 et qui était frère du cardinal, surveilla l'hérésie, comme il en avait le devoir, mais le protestant Gaullieur exagère en le qualifiant de persécuteur acharné.

Des incidents survinrent bientôt entre les maîtres du collège et les autorités. En novembre 1534, le Parlement cite devant lui les régents: Gouvéa accourt, et on leur interdit de « tenir au

fesseurs j'ai cherché des allusions aux pièces scolaires ; je n'ai trouvé que la lettre de Buchanan à Rogers et un passage d'une lettre de Britannus, où le mot *tragœdia* me semble pris, comme il arrive souvent au XVI[e] siècle, au sens figuré, mais qui mérite d'être cité dans une histoire du théâtre : « *Video iter illud Burdigalam versus, plenum hilaritatis, festivitatis joci, et recreor videndo : in eo assecla tu, idemque spectator tragediarum, quæ paulo post nimis misere recitate fuerunt* » (*Britanni orationes*, 1536, f° 96 ; — cf. f° 74).

1. Voir Gaullieur, *op. cit.*, et *Histoire de la réformation à Bordeaux*, 1884 ; — Patry, *Les débuts de la Réforme protestante à Bordeaux* (*Revue historique*, 1912) ; — Imbart de La Tour, *Les origines de la Réforme*, III, 411.

2. Lettre de Britannus, f° 96 des *Britanni orationes*.

3. Sur le séjour à Bordeaux du grand pédagogue protestant voir l'excellent livre de Jules Le Coultre (*Cordier*, 1926, Neuchâtel).

4. Cf. sa biographie par miss Ruutz-Rees (Paris, 1914).

collège des livres défendus par la Sorbonne »[1]. En mars 1535 on confisque des livres chez un libraire, et le Parlement délègue deux représentants de l'archevêque pour faire une perquisition au collège[2]. En 1539, l'illustre Briand de Vallée donne une somme d'argent pour qu'on y explique une fois par mois les épîtres de S. Paul : c'était une innovation hardie, et le Parlement interdira bientôt qu'aucun régent lise « Ecriture sainte pour en dogmatiser »[3]. En mai 1540 des conseillers sont envoyés pour « réformer le collège »[4].

En 1541 la situation s'aggrave à Bordeaux : le 27 juillet deux artisans sont brûlés, et en décembre on emprisonne Aymon de La Voye. Au mois de juillet de l'année suivante le roi crée au Parlement une chambre chargée de poursuivre les hérétiques, et en août Aymon est exécuté; plusieurs collégiens, accusés d'avoir pris parti pour lui, sont arrêtés, puis relâchés, et l'on fouette à cette occasion un employé du collège[5]. Plus tard les collégiens auront des disputes avec les basochiens, qui étaient attachés à l'orthodoxie.

En arrivant à Bordeaux Buchanan était peu soucieux d'imiter la conduite prudente de Gouvéa; dans le mémoire rédigé en prison il reconnaît qu'il avait rapporté d'Angleterre des idées assez luthériennes sur l'Eucharistie, les indulgences du Purgatoire, la confession, la justification par la foi, le jeûne, et qu'il voyait alors dans Rome la Babylone de l'*Apocalypse*. Il constata la tolérance relative dont jouissaient encore en France les idées religieuses nouvelles[6] et les satires contre les personnes et les

1. Registres secrets du Parlement cités par Gaullieur, *Collège*, p. 154 ; — Quicherat, *Histoire de Sainte-Barbe*, I, 231. Dans une lettre à Gélida, Britannus présente l'affaire sous un jour plus favorable à ses collègues : « [*Turba*] *clamare cepit dirruendum esse gymnasium, præceptores alio quodam modo ac non eo quo debent, illud administrare*... [Certains professeurs veulent quitter Bordeaux, mais le Sénat déclare à Gouvéa et aux régents] *ut ne quid in posterum pertimescerent* » (*Epistolæ*, 1540, f° 36).

2. Imbart de La Tour, *ibidem*.

3. Gaullieur, *Collège*, p. 555. Dans une de ses épigrammes latines, publiées à Lyon en 1539, Antoine de Gouvéa, frère d'André, accuse d'athéisme cet ami de Rabelais.

4. Registres secrets cités par Gaullieur, *Collège*, p. 159.

5. Bèze, *Histoire ecclésiastique*, I, 27.

6. Savourez ce passage de son mémoire justificatif : « *Multa hic* (en Portugal) *criminosa esse video, quæ in Gallia ne suspitionem quidem criminis habent* » (Millar, p. 398).

états [1]. D'autre part, il pouvait compter sur l'appui de plusieurs parlementaires : François de Belcier, Lur de Longa et Briand de Vallée [2], et sur celui des évêques de Tarbes et de Condom [3]. Aussi sa verve caustique se donna-t-elle libre carrière.

Sa première tragédie originale, *Baptistes*, est remplie d'allusions satiriques au clergé. Sa haine antimonacale inspire mainte épigramme, et s'exerce surtout contre le dominicain P. Goynelli, qui avait remplacé Gouvéa absent pendant l'hiver 1534-1535. La confession mi-sincère, mi-réticente qu'il rédigea pour le Saint-Office, révèle des imprudences moins connues. Ne nous étonnons pas, d'ailleurs, de cet accès de franchise; car, à cause des dénonciations de son élève Joam Pinheiro et d'autres témoins de son séjour à Bordeaux, il lui était impossible devant ses juges de nier ses excès de langage et de plume. Elle nous apprend qu'il plaisanta Pinheiro quand celui-ci prit la robe des Dominicains, qu'il lisait toutes sortes d'ouvrages théologiques, qu'il discutait avec ses amis sur les dogmes de la religion, et qu'il écrivit et fit jouer chez beaucoup d'amis [4] et aussi en public un dialogue où il attaquait les pères qui forcent leurs enfants à entrer au couvent.

Deux opinions opposées ont cours sur son départ de Bordeaux. En se fondant sur la déposition de Pinheiro on a cru que la crainte d'être emprisonné à cause de son anticléricalisme le détermina à s'éloigner [5]. Mais, si l'on se fie à son mémoire, il ne fut pas inquiété durant son séjour; bien mieux : à partir de Pâques 1541, « s'il se souvient bien », ses doutes disparurent sous l'influence de feu André Gouvéa. Il communia de nouveau, et depuis cette époque neuf années se sont écoulées pendant lesquelles son orthodoxie, dit-il, a été irréprochable [6].

1. Dans son mémoire il insiste sur ce point : « *Certe nihil opinor me dixisse quod non soleat in Gallia vulgo dici... Is dialogus... neque quicquam continebat quod in Gallia non agi et dici et liceat et soleat* » (*Id.*, p. 389-390) ; « *...In Gallia ubi sermonis in iocando et comediarum in agendo summa libertas est, non modo in alios, sed etiam in regem ipsum* » (p. 396). Comparez avec un passage de la 13e *Serée* de Guillaume Bouchet et avec une phrase de Gaguin : « *Et factæ sunt... comœdiæ de Papa... collusorie et more gallico derisorio* » (*Annales rerum gallicarum*, année 1495, citées par Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, p. 352).

2. Plusieurs de ses poèmes leur sont dédiés.

3. Millar, p. 397.

4. Le Parlement se méfia de ces spectacles qui échappaient à sa censure, et en 1545 il interdit au roi de la Basoche de jouer certaines farces dans les maisons privées (*Actes de l'Académie de Bordeaux*, 1881, p. 406).

5. Cf. Millar, p. 390.

6. Millar, p. 397, 400, 401.

A quelle opinion faut-il se ranger ? Comme Buchanan insiste à plusieurs reprises sur l'évolution de ses croyances religieuses en 1541, on peut lui accorder une certaine créance; de fait, les traits contre le catholicisme sont moins nombreux et moins précis dans *Jephthes* que dans *Baptistes*. Mais il serait imprudent d'avoir une entière confiance dans le plaidoyer d'un prévenu : cette conversion a peut-être été influencée par les poursuites contre les hérétiques de Bordeaux. Même si nous admettons qu'elle a été sincère, le « catholicisme » de Buchanan n'en demeura pas moins indépendant, et ne l'empêcha point de dauber, plus ou moins ouvertement, sur ses éternels ennemis les moines, sur les pratiques extérieures, sur le jeûne, le culte des saints et des images, etc...

3. *Chronologie des quatre tragédies.*

Sur la chronologie de ses œuvres dramatiques Buchanan a donné des renseignements un peu divergents. Voici d'abord un passage de l'Autobiographie : « [A Bordeaux] il composa quatre tragédies, qui furent publiées plus tard à différentes occasions. Mais la première écrite, *Baptistes*, fut la dernière imprimée. Il traduisit ensuite la *Médée* d'Euripide. Il les avait composées pour satisfaire à l'usage du collège, qui exigeait une pièce par an, et pour détourner la jeunesse des allégories, auxquelles se complaisaient alors les Français, et les amener autant que possible à l'imitation des Anciens. Ce projet ayant réussi presque au delà de ses espérances, il travailla avec un peu plus de soin aux deux autres, *Jephthes* et *Alcestis*, puisqu'elles devaient voir le jour et affronter les regards des hommes ». Mais une lettre, écrite par Buchanan en 1579 à Daniel Rogers, fournit un témoignage peut-être plus sûr [1] : « ... Mes quatre tragédies (dont deux traduites du grec) ont été publiées. Je n'avais pas écrit *Médée* pour la publier, mais, lorsque je m'adonnais au grec sans maître, pour bien peser, la plume à la main, le sens de chaque mot. Je l'ai publiée afin de satisfaire aux demandes importunes de mes amis, alors que j'enseignais le latin à Bordeaux et que j'étais obligé de donner chaque année aux enfants une pièce à jouer. Beaucoup de négligences m'étaient échappées, aussi l'ai-je

1. L'Autobiographie a été imprimée seulement après la mort de Buchanan, et à cause de ses erreurs certains historiens ont douté de son authenticité.

travaillée de nouveau après quelques années... C'est là que j'ai composé avec une application plus grande et livré au public les trois autres tragédies ».

Ce second texte est très explicite; *Médée* a dû être écrite en premier, à Bordeaux, ou peut-être auparavant, puisque l'auteur en était encore à apprendre le grec; du reste, dans sa première élégie composée en 1526-1529, il compte parmi les occupations d'un humaniste la composition de tragédies[1]. En outre, Karl Fries remarque que cette pièce contient des licences métriques que l'on ne retrouve pas dans les trois autres[2]. A Bordeaux, il écrivit ensuite *Baptistes*, et puis *Jephthes* et *Alcestis*.

Nous ignorons les dates de leurs représentations, sauf pour *Médée*. En effet la première édition de cette pièce contient cette note finale : *acta fuit Burdigalæ anno M D XLIII;* mais la date est-elle bien exacte ? Puisqu'il a quitté le collège de Guyenne cette année-là ou l'année suivante, sa première œuvre dramatique a dû être jouée pour la première fois dès 1540, et les autres de 1541 à 1543 ou 1544.

Soit par indifférence, soit à cause de sa vie errante, il ne se pressa pas de les publier, sauf *Médée*. Il fallut l'insistance d'Henri Estienne pour qu'il confiât à ses presses une partie des Psaumes versifiés, et celle de Cossé-Brissac pour que *Jephthes* fût imprimé[3]. Le 28 février 1577 Rogers s'inquiétait de savoir « ce que devenait la tragédie de *Jean* que Buchanan lui avait montrée à Paris dix ans auparavant »[4]; il s'agit du *Baptistes :* près de quarante ans après sa représentation, Buchanan allait enfin le publier, afin qu'il servît à l'instruction de son royal élève[5].

4. *Les deux traductions d'Euripide.*

Buchanan a été un fervent lecteur du dramaturge grec : dans *Jephthes* il a imité *Iphigénie à Aulis* et *Hécube*, et il a traduit

1. Du Bellay a traduit ainsi ce passage :

Soit qu'au théâtre ambitieux
Tu montres au peuple ocieux
Les malheurs de la Tragédie
Ou les jeux de la Comédie...

2. *Quellenstudien zu G. Buchanan* (*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 1900). Ce consciencieux travail n'est pas cité par les auteurs des Mémoriaux de S. Andrew et de Glasgow.

3. Cf. épître liminaire de *Jephthes* adressée à Cossé-Brissac et datée du 28 juillet 1553.

4. Lettre de Rogers à Buchanan, publiée dans l'édition de 1714, p. xx.

5. Epître liminaire de *Baptistes* adressée à Jacques VI et datée du 1er novembre 1576.

deux autres pièces. A cette époque, d'ailleurs, les érudits français traduisent volontiers Euripide et Sophocle, qui, dans leur texte original, étaient moins accessibles au public lettré que Sénèque le tragique. Lazare de Baïf publie en 1537 sa traduction française de l'*Electre* de Sophocle; en 1541-1542 *Antigone* est mise en latin par Gentian Hervet et en français par Calvy de La Fontaine[1]. L'*Hécube* « translatée » en français par Amyot paraît en 1544; le savant helléniste laissa aussi une traduction manuscrite des *Troades* qui doit être de la même époque. Sebillet fait paraître en 1549 sa traduction d'*Iphigénie*, et les latinistes Rotaller et Lalamant s'attaquent au théâtre de Sophocle (1550 et 1557). Mais, avant Buchanan, ni *Médée* ni *Alceste* n'avaient été traduites en latin ou en langues modernes.

C'était une tâche difficile que de traduire en vers latins ou français des poètes dont le texte était encore peu étudié et mal établi, et dont la langue était souvent hardie et obscure[2]; mais Buchanan avait le désir d'imiter Erasme et de rivaliser avec cet illustre helléniste, qui avait publié en 1506 la traduction d'*Hécube* et d'*Iphigénie* en vers latins[3]. Dans sa préface Erasme laissait entendre que c'était un tour de force de traduire, vers pour vers, et en bon latin, la langue d'Euripide, si subtile, si pleine de sens, et, dans les chœurs, si obscure; il déclarait, en outre, qu'il avait évité, par souci d'exactitude, le style grandiloquent, les « *sesquipedalia verba* » des tragédies latines.

Dans la dédicace de *Medea* à Jean de Luxembourg, abbé d'Ivry[4], Buchanan s'autorisait du grand nom d'Erasme, et, comme lui, il avouait l'obscurité des chœurs. Il ajoutait cette phrase d'une modestie alambiquée : « Même si cette pièce ne reçoit pas les applaudissement d'un auditoire d'étudiants, pourvu qu'elle subsiste et ne soit pas honteusement chassée, je serai

1. Cette œuvre est restée manuscrite. Sur les traductions françaises des tragédies grecques voir les savantes études du regretté Sturel (*R. H. L.*, 1913) et de Mlle Delcourt (Brùxelles, 1925) et mon compte rendu dans la *R. du XVIe siècle* (1926, p. 147).

2. Cette idée a été excellemment développée par M. Lanson dans la *R. H. L.* de 1904, p. 548.

3. Vascosan la réimprima en 1544 dans le même livre que la *Médée* de Buchanan, et en 1557 Henri Estienne la fit suivre de *Médée*, d'*Alceste*, et d'autres traductions latines de tragédies grecques.

4. Sur cet humaniste qui traduisit le *Phédon*, voir la notice que Léopold Delisle a mise en tête de son *Triomphe et gestes de Montmorency* (1904).

moins fâché d'être éclipsé par l'autorité d'Ennius [1] et d'Erasme que d'avoir occupé une place quelconque après ces illustres noms ». Dans la dédicace d'*Alcestis* à la sœur d'Henri II il se contenta de vanter la douceur « euripidienne » [2] de cette pièce, dénuée de crimes et qui insinue en notre âme une morale pure.

Le poète écossais applique dans ses traductions la méthode d'Erasme : fidélité au texte, traduction presque vers pour vers [3], variété de style; les joyeusetés d'Hercule ne sont pas adoucies. Inutile d'insister sur quelques contresens [4] et les nombreuses fautes de métrique [5] que l'on reproche à Buchanan. Il nous suffira de remarquer que ces ouvrages lui apprirent à user de toutes les ressources de la langue et de la versification latines, et le familiarisèrent avec le dialogue stichomythique, les discussions d'idées et les chocs de passions, les réflexions psychologiques et morales, le pathétique euripidien.

Enfin, ces traductions ont contribué à la gloire poétique de Buchanan : La Péruse qui fut son élève vers 1553, écrit en son honneur une ode, où on lit ce vers :

Tu fais forcener ta Colchique.

Il est probable que cette *Médée* lui donna l'idée de composer une pièce sur le même sujet, et M. Banachévitch conjecture avec vraisemblance qu'il a lu la *Médée* d'Euripide dans la traduction de Buchanan [6]. En 1567, l'imprimeur strasbourgeois Josias Rihel réédita *Alcestis* et *Jephthes* en les faisant précéder d'une très élogieuse épître de Jean Sturm [7]. En 1587, Henri Estienne écrit

1. Auteur d'une *Médée* qui a été en partie conservée.

2. « *...Et quod Euripidis proprium est, suavi* ».

3. Dans *Médée* 1.487 vers latins pour 1.419 vers grecs, dans *Alceste* 1.242 pour 1.163. A l'exemple d'Erasme, Lazare de Baïf et quelques autres Français eurent la superstition de la traduction vers pour vers (cf. Du Bellay, *Défense et illustration*, éd. Chamard, p. 334). Dolet s'en est moqué (cf. Mlle Delcourt, *op. cit.*, p. 48) ; Sébillet, Salel et bien d'autres traducteurs de cette époque ne se sont pas astreints à cette règle.

4. Cf. Karl Fries, *op. cit.*

5. Cf. *Mémoires de Trévoux*, mai 1729. — Le savant Lindsay ne devrait pas signaler comme une faute l'inobservance de règles de métrique qui n'ont été découvertes qu'à une époque récente (Millar, p. 209).

6. *La Péruse*, 1923, p. 32.

7. Cette épître est adressée au jeune Tidemannus Gisius, de Dantzig, qui se rendait en France et qui devait rencontrer Buchanan, « dont la réputation et les vers sont connus dans toute l'Allemagne », Cujas, Lambin, Ramus et Mercier (sans doute le professeur d'hébreu au Collège de France). Un exemplaire de cette édition est conservé à la bibliothèque de Strasbourg et a appartenu en 1574 au strasbourgeois Nicolas Théodore « Myrica » (tamaris, bruyère, — en allemand Tamariske, Heide).

dans le *De parum fidis græcæ linguæ magistris* que la *Médée* de Buchanan était attribuée, pour son excellence, à un traducteur ancien [1].

II

Analyse de " Baptistes ".

Nous analysons la tragédie de *Baptistes sive calumnia* telle qu'elle a été publiée en 1577; mais ce texte est-il identique à celui qui a été écrit et joué à Bordeaux? Il nous est impossible de l'affirmer. D'une part, nous verrons au chapitre suivant que *Jephthes* a peut-être été remanié à Paris et à Coïmbre avant d'être imprimé. D'autre part, on constate à la lecture que *Jephthes* est postérieur à *Baptistes*, donc cette pièce-ci n'a pu être récrite après 1554. En somme, je ne crois pas que Buchanan, après son départ de Bordeaux, ait apporté des changements importants au texte de ses deux tragédies.

La pièce comprend 1.360 vers, dont 227 pour les chœurs. Elle est divisée en sept parties : un « Prologue » et six épisodes séparés par cinq chants du chœur. Les personnages sont le Prologue, les pharisiens Malchus et Gamaliel, Jean-Baptiste, Hérode, sa femme Hérodiade, la fille de la reine, le messager, — le chœur des Juifs. L'action se passe sur une place publique devant un palais et une prison : la mise en scène, très simple, convenait bien à une cour ou à une salle de collège. Dans les deux tragédies le trimètre iambique comporte les mêmes substitutions de pieds que chez les tragiques grecs et Sénèque.

Prologue (51 vers). — Les hommes sont aussi habiles que Protée à se déguiser, c'est-à-dire à mentir, à calomnier. Au théâtre, ils dénigrent les sujets anciens et les sujets nouveaux, ils supposent des intentions malignes aux paroles innocentes. J'apporte une histoire ancienne : la mort d'un innocent causée par la passion d'une reine, par les calomnies des envieux. Elle est toujours d'actualité :

> ..... quod recenti memoria viget, novum
> Existimemus, ...

car toujours la calomnie sévira [2].

1. P. 116, citée par Fries.
2. Comme dans le théâtre de Térence et dans beaucoup de pièces de Plaute, ce prologue est débité par un personnage anonyme ; conformément à l'usage de

1er épisode : Malchus et Gamaliel (229 vers). — Le chœur assiste à cette scène, mais ne fait qu'approuver brièvement Gamaliel. — Après quelques considérations historiques, Malchus exhale sa mauvaise humeur contre Jean-Baptiste, à qui le peuple obéit. Gamaliel essaie de le calmer, et excuse le réformateur : « c'est un honnête homme; il dévoile nos vices : eh bien, nous n'avons qu'à être vertueux... ». Il prend la défense de la foule que Malchus exècre : « Dieu choisit ses élus parmi les hommes vertueux, quel que soit leur rang ». Malchus veut supprimer Baptiste par le fer, Gamaliel lui conseille de le réfuter. Malchus s'en va furieux; il s'adressera, dit-il, au roi. — Gamaliel, resté seul, dévoile la fourberie de ses collègues : ils sont perdus de vices, ils se débarrassent de leurs ennemis par le crime et surtout en les calomniant auprès du roi.

Chœur (61 vers). — Réflexions générales à propos de l'hypocrisie et de l'ambition de Malchus. On le compare aux bêtes féroces, au crocodile en larmes [1], et on lui oppose — air connu, — le paysan honnête et heureux.

2e épisode : Hérode et la reine (61 vers). — La reine reproche vigoureusement à son mari sa faiblesse à l'égard du prophète. Comme il a confiance dans les vertus de Jean, elle essaie de l'effrayer en lui faisant entrevoir des complots; mieux vaut, dit-elle, exterminer l'ennemi que de périr sous ses coups; les lois, la religion, le pouvoir royal sont en danger... Elle ne réussit pas à l'ébranler, et elle s'en va pour éviter Jean qui vient de leur côté, accompagné du peuple.

Hérode, Jean, le chœur (167 vers). — Hérode adresse à Jean une longue tirade; il lui apprend que la reine, les grands, les prêtres, et la foule se plaignent de lui; Jean attaque les corps de l'état, en annonçant un nouveau règne il propage la désobéissance chez les soldats et le peuple, il reproche au roi son mariage, il attaque même la religion. Et cependant Hérode ne lui a fait aucun mal. S'il se justifie de ces reproches, Hérode lui pardonnera. — Après ce réquisitoire clair et bien gradué, le chœur félicite Hérode, puis Jean lui répond sur chaque point : « Un roi

ces deux auteurs, il contient une apologie de la pièce; mais ici l'acteur ne s'adresse pas au public et ne demande pas le silence. A la différence des prologues de Plaute, il n'expose pas la situation.

1. Cette comparaison était familière aux humanistes; on la retrouve dans le dialogue de Ravisius Textor intitulé *Genius et senex*, dans les *Adages* d'Erasme, etc...

doit entendre la vérité, j'attaque en public les fautes publiques... J'indique aux soldats leurs devoirs envers Dieu... J'ai rappelé les prophéties anciennes... Tu n'avais pas le droit d'épouser ta belle-sœur... Les amis des rois devraient imiter ma franchise, etc... ». Hérode le renvoie et reste perplexe; il développe le lieu commun des misères royales : on croit les rois libres et heureux, mais ils sont obligés de cacher leurs sentiments et leurs craintes, et d'obéir à la foule. Il craint de la soulever en tuant le prophète; mais Jean s'arroge la souveraineté, et la situation devient intolérable. Aussi décide-t-il de recourir à un coup de force [1].

Chœur (50 vers). — Le chœur implore l'aide du Tout-Puissant. La fraude règne à la cour, les prêtres sont massacrés... Cette prière, avec l'évocation du passage de la Mer Rouge, est imitée des psaumes.

3e *épisode : Malchus et Jean* (210 vers). — Trois parties : 1° monologue de Malchus (71 vers) : « Seul des Pharisiens j'ai osé accuser Jean à la cour; le seul résultat, c'est que la foule me hait, et se presse devant sa prison. Tâchons de nous entendre avec le prophète; s'il refuse, je le perdrai. Le voici justement, suivi par la foule, tandis que les auditeurs nous font défaut. Ecoutons-le » [2]. — 2° Prêche de Jean coupé par des apartés de Malchus (62 vers) : « Toute la création adore Dieu, excepté les hommes. Leurs fautes et leurs malheurs sont dus aux lévites, aux légistes, aux rabbins, aux prêtres, au pontife, chef du sacré collège. Ce ne sont pas de bons pasteurs, mais des loups, des exploiteurs du troupeau ». — 3° Conversation de Jean et de Malchus (77 vers) : Malchus, furieux, l'interrompt et lui demande de quel droit il parle. Jean réfute ses arguments dans un dialogue stichomythique. A une question de Malchus, Jean répond : « Je suis la voix qui crie dans les montagnes désertes... ». « Quels sont tes miracles ? » demande Malchus. — « Et les

1. C'est, je pense, à ce moment que Jean est mis en prison.
2. Au vers 650 Malchus dit de la foule :

Et excubatur ante clausum carcerem,

et au vers 689 il annonce ainsi l'arrivée de Jean :

Atque ipse opinor, ipse nimirum est. Vide
Qui cœtus illum sacrilegum sequitur comes.

Je ne comprends pas comment ce prisonnier peut se promener dans la ville. Sans le mot *sequitur*, je penserais que Malchus va l'écouter devant la porte de la prison (cf. 5e épisode).

tiens ? » réplique le Précurseur. Jean l'invite à le réfuter. Malchus répond par des menaces : « Tu verras quelle peut être la haine des vieillards ».

Chœur (30 vers). — Les hypocrites à l'air sévère entretiennent l'erreur du peuple et cachent leurs crimes, mais le remords les ronge.

4e épisode : Malchus, le chœur, la reine (103 vers). — 1° Monologue de Malchus : il se plaint de l'apathie d'Hérode, qui lui laisse l'initiative de la mise à mort du prophète; mais heureusement voici sa femme, qui déteste Jean. — Le chœur constate que le moment décisif est arrivé. — 2° Dialogue de Malchus et de la reine; elle avoue sa haine pour l'homme qui a dénoncé son adultère, mais elle craint le peuple. Malchus s'efforce de l'inquiéter : si Jean est libéré, dit-il, il faut s'attendre à tout; il se souviendra, non de la clémence royale, mais de l'emprisonnement subi. Après quelques objections elle finit par lui demander ce qu'il faut faire. « Circonviens ton mari, répond-il, mêle les prières aux larmes, et nous nous débarrasserons du prophète par la force ou par la ruse ».

Chœur (31 vers). — La haine et la calomnie sont déchaînées contre le prophète, mais il les méprise, car la vérité ne craint rien.

5e épisode : Jean et le chœur (169 vers). — « Allons écouter le prophète, dit le chœur, le voici devant la porte de la prison ». Comme jadis les disciples de Socrate dans sa prison, il l'engage à sauver sa vie tandis qu'il en est encore temps, mais Jean refuse de demander grâce au roi de Judée, il obéira au roi du ciel. Sa constance reste inébranlable, et il aspire à la mort, qui pour les justes est l'entrée de la vie véritable. Le chœur lui adresse un suprême adieu, puis il disserte sur la mort qui nous sépare en deux parties dont l'une se corrompt, et l'autre monte au ciel ou est punie par les Euménides; enfin il décrit le bonheur des élus.

Dans un monologue de 18 vers la reine nous apprend qu'Hérode a toujours peur du peuple, que dans un banquet il a offert à sa fille la satisfaction de ses désirs, et que celle-ci a promis à sa mère de demander la tête du prophète. « Les voici qui sortent du palais ».

Hérode, la jeune fille, la reine (80 vers) [1]. — Comme Hérode renouvelle son offre, la jeune fille lui demande la tête de Jean-Baptiste. Une vive discussion s'élève entre elle et son beau-père. Il refuse de commettre une cruauté [2]; la jeune fille exprime le lieu commun du pouvoir absolu et de la raison d'état :

> Necesse reges est timeri, diligi
> Necesse non est.

La reine qui avait écouté la conversation, intervient et reprend le même lieu commun; elle somme son mari d'obéir à sa promesse. Il finit par céder en les rendant toutes deux responsables des malheurs qui pourront survenir [3].

Chœur (52 vers). — A l'imitation des prophètes et du psalmiste, le chœur s'en prend à Jérusalem, ville pleine d'iniquités et d'idolâtries; le sang des prophètes crie vengeance, et elle sera dévastée, elle subira une expiation sanglante.

6e épisode : le messager et le chœur (55 vers). — Le messager rentre sur la scène, à une demande du chœur il répond que la tête du Précurseur a été portée sur un plat, et il lui conseille de ne pas pleurer, mais d'envier celui qui meurt pour la religion; le chœur avoue craindre la mort par dessus tout.

III

Les intentions de l'auteur.

En choisissant le sujet de *Baptistes*, Buchanan ne se proposait pas seulement de divertir ses élèves et de développer chez eux le goût de la littérature ancienne. Il avait une arrière-pensée, et dès le prologue il suggérait aux auditeurs un rapprochement avec les affaires du temps. Quelle était cette arrière-pensée? Tous les savants conviennent que l'auteur a attaqué sous les noms d'Hérode, d'Hérodias et de Malchus, des personnages contemporains. Mais quand il s'agit de les nommer, la discorde éclate

1. Selon les évangélistes cette scène se passa dans la salle du banquet. Comme Buchanan n'a pas voulu montrer l'intérieur du palais, il a transporté l'épisode au dehors.

2. Cf. Mathieu, XIV, et Marc, VI : « Le roi en fut contristé ».

3. Cf. Mathieu et Marc : « A cause du serment... il ne voulut pas refuser ».

parmi ces érudits, et leurs conjectures se détruisent les unes les autres.

Selon Hume Brown, ils sont tous français : Hérode est François Ier, Hérodias représente sa mère, qui fut régente en 1525-1526, Jean est le prête-nom de Berquin, brûlé sur l'ordre du Parlement de Paris le 17 avril 1529; enfin, il reconnaît en Malchus l'archevêque de Bordeaux, Ch. de Gramont. Pas du tout, réplique La Ville de Mirmont, Hérode est Jacques V, retombé sous l'influence catholique depuis son remariage, et Baptiste est Patrick Hamilton, jeune professeur écossais, brûlé en 1527 sur l'ordre du cardinal Beaton, l'âme damnée du roi, l'ennemi de Buchanan, qui l'a dépeint sous les traits de Malchus; l'archevêque de Bordeaux n'est plus le cruel Malchus, mais l'indulgent Gamaliel. D. Macmillan [1] prononce des noms très divers : le Précurseur est l'image de Luther, la reine est Louise de Savoie, pour Hérode il hésite entre François Ier et Jacques V. Citons pour mémoire l'opinion des lecteurs de la traduction anglaise de 1642 : ils découvrirent de surprenantes ressemblances entre Hérode et Charles Ier, Hérodias et Henriette de France, Malchus et l'archevêque Laud, Gamaliel et l'évêque Williams, Jean et William Prynne, le chœur et les Puritains !

Ce petit jeu rappelle la querelle du *Contr'un*, qui émut, il y a une vingtaine d'années, les milieux savants : pour les uns le tyran décrit par La Boétie était évidemment Charles IX, d'autres y reconnaissaient Henri III, un autre Charles VI : preuve certaine que le portrait était général. Au sujet de *Baptistes*, il serait facile d'objecter aux uns que la mort de Berquin ou de Hamilton était trop ancienne pour fournir vers 1540 un sujet de pièce, à Hume Brown que Gramont fut absolument étranger à la condamnation de Berquin, etc...

Millar a cru résoudre le problème en citant le témoignage de Buchanan lui-même, lequel détruit toutes les hypothèses précédentes et fournit une explication peu connue; il se trouve dans le mémoire de 1550. L'accusé vient d'affirmer qu'il n'a jamais partagé les hérésies des Anglais, ni approuvé les prétentions d'Henri VIII à la direction de l'église anglicane, et il donne comme preuve le *Baptistes* : « Aussi, dès que je l'ai pu après ma fuite [d'Angleterre], j'ai exposé mon opinion sur les Anglais dans la tragédie de *Jean-Baptiste*, où, dans la mesure où le

1. *G. Buchanan*, Edimbourg, 1906.

sujet le permettait, j'ai représenté le procès et la mort de Th. Morus, et où j'ai placé sous les yeux du public la tyrannie de cette époque » [1]. Millar précise la pensée de l'auteur en identifiant Malchus avec Cromwell et Gamaliel avec Cranmer, et en voyant dans la belle-fille d'Hérode une « image prophétique » de la fille d'Anne Boleyn. Très prophétique, certes, car en 1540 Elisabeth jouait à la poupée et ne réclamait encore la mort de personne !

Faut-il croire Buchanan, ou rester sceptique comme J. T. T. Brown dans un passage des *Glasgow studies* (p. 71) ? *A priori* son affirmation est sujette à caution, puisqu'elle provient d'un prisonnier du Saint-Office, qui cherche à donner une interprétation orthodoxe de ses ouvrages. Mais elle n'est pas entièrement mensongère : l'esprit indépendant de Buchanan devait exécrer la tyrannie politique et religieuse du roi d'Angleterre; quand Morus refusa d'assister au couronnement d'Anne Boleyn (1533) et quand celle-ci obtint sa condamnation à mort (1535), notre poète résidait en Ecosse, et, comme bien des Anglais, peut-être surnomma-t-il la reine du pays voisin *Hérodias*. Mais il n'a donné à Baptiste et à Hérode aucun trait de ressemblance avec Morus et Henri VIII, et surtout sa pièce est remplie d'allusions hostiles au catholicisme. Comme il est arrivé à Bordeaux avec des idées luthériennes, il est certain que l'inspiration de sa pièce était, dès l'origine, antipapiste.

Il a choisi le sujet de *Baptistes*, parce que son expérience propre et l'exemple récent du dramaturge protestant John Bale lui avaient appris qu'il était d'actualité et qu'il se prêtait à des allusions faciles. En effet, d'une part, Buchanan a vu autrefois à Paris un roi, souvent favorable aux novateurs, céder au Parlement et à la Sorbonne; plus tard Jacques V lui a retiré sa confiance sous l'influence de Beaton; enfin, il constate que dans une grande partie de l'Europe les rois persécutent les réformateurs qui dénoncent les abus et les vices. D'autre part, il a lu la « Brève comédie ou interlude de Jean-Baptiste prêchant dans le désert, découvrant les violents assauts des hypocrites, avec le glorieux baptême de Jésus-Christ [2].

1. Cf. Mémorial Millar, p. 394 ; — Creizenach, 2e éd., II, p. 399 ; — Boas, *University drama*, p. 41.

2. *Dramatic writings of J. Bale*, p. p. John S. Farmer, Londres, 1907 (B. Nat.).

Cette pièce fut publiée en anglais en 1538 par Bale. On y voit Dieu le père dans le ciel et la Colombe au-dessus de Jésus baptisé. Elle est remplie par les prêches qui sont cités dans les Evangiles. Or, comme le Précurseur prêchait les publicains, les soldats, les Pharisiens et les Saducéens, Bale met en scène un représentant de chacun de ces quatre groupes; le publicain et le soldat reconnaissent leurs fautes et se font baptiser, mais les deux autres restent irréductibles. Le 2e épisode commence par un dialogue entre eux au sujet de Jean, puis ils se présentent à lui et entament la discussion; Jean combat leurs orgueilleuses prétentions, dévoile leur hypocrisie, refuse toute valeur à leurs bonnes œuvres et à leur connaissance de la Loi, et les injurie copieusement. L'épilogue nous avertit qu'il faut recourir à l'Evangile et se passer de ces Pharisiens modernes : le pape, les prêtres et les moines.

Cette pièce satirique eut beaucoup de succès auprès des dramaturges protestants : Grimald ne manqua point d'introduire dans son *Archipropheta*, imprimé en 1548, deux Pharisiens qui dénoncent Jean à Hérode. Buchanan a eu la même idée que Grimald; mais, au lieu de noms génériques ou symboliques [1], il leur a donné des noms empruntés au Nouveau Testament : l'un s'appelle Malchus, comme le compagnon de Judas, et l'autre Gamaliel, comme le Pharisien qui prit la défense des apôtres [2]. Tandis que Bale attribue le même caractère odieux au Pharisien et au Saducéen, le Gamaliel de Buchanan est très différent de Malchus, et, comme son homonyme biblique, il se montre indulgent aux idées nouvelles : sa sagesse fait ressortir la méchanceté et l'hypocrisie de Malchus, et il dévoile au public les vices des Pharisiens. Le poète écossais emprunte à Bale l'idée de la discussion entre Jean et Malchus, et quelques arguments : comme le Pharisien, Malchus accuse le réformateur de violer les antiques lois divines et de n'être pourvu d'aucune autorité. Buchanan introduit dans sa pièce, bien que l'action se passe dans la ville d'Hérode, les prêches prononcés dans le désert. Mais il laisse à Bale l'emploi du surnaturel [3], et préfère au baptême de Jésus le seul moment tragique de l'existence de Jean; au lieu

1. Philautus et Typhlus chez Grimald.
2. *Acta apostolorum*, V, 34. Cf. K. Fries dans les *Neue Jahrbücher für das kl. Altertum*, VIII, 1901, p. 176.
3. Jéhovah apparaît deux fois dans l'*Archipropheta*.

d'un *interlude* sans art, il compose une tragédie avec chœur, lieux communs, style soigné, etc...

Les allusions antipapistes fourmillent dans les premiers épisodes de *Baptistes* : Malchus déteste Jean parce qu'il apporte de nouveaux rites et renverse les traditions, parce qu'il attaque le pouvoir des prêtres consacrés et leur enlève leurs auditeurs :

> In urbe media nos inanes interim
> Inter cathedras desidemus,

enfin parce qu'il les réduit à la pauvreté :

> ..... nosque ad inopiam vocat.

Ces doléances, les pièces et les pamphlets protestants les ont cent fois mises dans la bouche des prêtres catholiques. Pour combattre l'adversaire, tous les moyens semblent bons à Malchus :

> Curanda non est ista plaga molliter,
> Sed fune, ferro et igne[1],

sauf la réfutation, car il est incapable de discuter sur le dogme (v. 185, 211).

Le chœur blâme le culte des statues de bois et de pierre[2]; or le reproche d'idolâtrie était communément adressé par les protestants aux catholiques. Gamaliel admet le droit au libre examen :

> Interpretetur quisque pro ingenio ut lubet (v. 272).

Jean vitupère le lévite en robe blanche, c'est-à-dire le prêtre, le scribe de la loi tout bouffi de science, c'est-à-dire le théologien, les rabbins ignares et avides :

> At vos Rabini sanctitate cæteros
> Præstare qui simulatis et scientia,
> Et vos sacerdotum sacrata dignitas,
> *Princepsque sacri pontifex collegii*,
> *Decimatis* omne terra quod profert holus.
> .....
> At si *legendum*, si *docendum* scilicet
> *Responsa vatum*, et sanctioris orbita
> Monstranda vitæ, vestra demum auctoritas
> Est muta...

1. On remarquera l'anachronisme voulu : le supplice du bûcher, inconnu au temps d'Hérode, était employé en France depuis 1524 à l'égard des luthériens.
2. Dans le mémoire de 1550 Buchanan approuve la suppression des statues qui sont l'objet d'un culte superstitieux (Millar, p. 399).

Il réclame pour chacun le droit de prêcher la parole divine. Ces reproches et ces arguments sont maintes fois répétés dans la littérature antipapiste. Dans la pensée de l'auteur, Jean n'est pas Berquin ou Hamilton, c'est le prédicateur protestant, martyr de Christ, dénoncé au roi comme l'inspirateur de complots; Malchus, c'est le prêtre, et Buchanan l'a rendu d'autant plus odieux qu'en dessinant ses traits il pensait probablement à Beaton.

IV

L'action.

La pièce comprend essentiellement les prédications de Jean et les tentatives isolées ou conjuguées de Malchus, de la reine et de sa fille pour décider Hérode. Ces éléments proviennent, les uns, du Nouveau Testament, les autres, de la pièce de Bale. Buchanan a eu, en outre, l'heureuse idée de ménager une entrevue entre le roi et le prophète.

Par ses divisions la pièce s'apparente au théâtre grec : il n'y a pas d'actes, tandis que dans les éditions contemporaines de Buchanan, les pièces de Plaute, de Térence et de Sénèque sont divisées en actes. Après un prologue « térencien » nous trouvons six épisodes séparés par des chants du chœur :

1. Exposition fournie par le dialogue de Malchus avec un personnage *protatique*, Gamaliel, qui ne reparaîtra plus [1].

2. L'action s'engage : irrité par les paroles de Jean, Hérode le fait mettre en prison.

3. Débat entre Jean et Malchus.

4. Malchus exhorte la reine à demander la mort du Précurseur.

5. Jean refuse d'éviter la mort. — Catastrophe : Hérode accorde à sa belle-fille la tête de Jean-Baptiste.

6. Récit de sa mort.

Entre le 2e et le 5e épisode l'action piétine sur place. Les nombreux monologues et les longues discussions d'idées [2] sont

1. Donat remarque que ces personnages protatiques, qui paraissent seulement à l'exposition, se trouvent surtout chez Térence (cf. chapitre XXIV, paragraphe II).

2. Boas observe très justement que l'Hérodias de Grimald cherche à ébranler son mari par un appel au sentiment, et celle de Buchanan par des arguments sur la nature de la royauté ; sa fille décide Hérode ici par l'apologie de la tyrannie, là par son charme séducteur (*University drama*, p. 41).

passionnés et bien construits : ils portent la marque d'un excellent dialecticien; mais la plupart d'entre eux ne font pas avancer l'action. D'acte en acte, il n'y a guère d'évolution dans les sentiments. Buchanan s'est conformé aux usages de la tragédie classique en écartant de la scène le banquet d'Hérode, la danse de sa belle-fille et le meurtre du Précurseur; mais au moins pouvait-il leur consacrer des récits pittoresques ou émouvants, à la manière d'Euripide et de Sénèque. Or deux vers lui suffisent pour les nommer !

En somme, il s'est peu soucié de l'action dramatique, et il n'a pris à la tragédie grecque que son cadre, qu'il a rempli de discours politiques et religieux.

V

Les personnages.

Le personnage le moins caractérisé est la belle-fille d'Hérode. L'auteur n'a pas cherché à expliquer le caractère étrange de cette jeune fille qui obéit à l'ordre criminel de sa mère; il s'est contenté de lui attribuer les banales maximes des tyrans de Sénèque. La reine, elle aussi, les emploie fréquemment, mais sa physionomie est plus accusée, elle est impérieuse et avide de vengeance. Hérode est un personnage hésitant et pusillanime : La Ville de Mirmont le compare à Chrysale et à Prusias; mais Prusias influe davantage sur l'action dramatique.

Malchus et Jean ont l'un et l'autre un caractère ardent et ils sont très vivants. Le premier est nettement dessiné : on se représente aisément sa figure ridée, sa barbiche blanche, son air dur; ses explosions de colère et ses raisonnements implacables donnent beaucoup d'animation à ce personnage. Mais, lui aussi, il n'a guère d'influence sur l'action : deux fois il intervient auprès du roi, et deux fois il échoue.

La véhémence de Jean est conforme au récit évangélique; mais ses attaques vigoureuses le font ressembler aussi à un Savonarole, un Olivier Maillard, ou un Luther. A la fin l'enthousiasme religieux domine, et il attend la mort avec une joie émouvante.

En somme, la plupart de ces personnages sont caractérisés d'une façon précise : leurs paroles révèlent bien le fond de leur âme. Mais ils restent trop pareils à eux-mêmes et sont trop occupés à discourir.

VI

Le style.

Le style est assez varié. Avant d'énumérer les éléments dont il se compose, nous devons signaler l'absence presque totale d'expressions bibliques. Sans doute le chœur développe assez souvent des thèmes empruntés à la Bible, mais l'auteur a négligé la plupart des images qui donnent une saveur si forte et si étrange aux discours du Précurseur. S'il a gardé « la voix criant dans le désert », « les vallées comblées et les montagnes abaissées » et « la courroie des souliers » de Jésus, vous chercherez vainement dans ses vers l'injure « race de vipères ! », « la cognée mise à l'arbre », « le van et le froment » de Jésus, « les chemins tortus et raboteux », la comparaison avec l' « ami de l'époux » [1]. Selon Malchus Jean est vêtu de peaux et se nourrit de bêtes sauvages (v. 91); les évangélistes sont bien plus précis : « Il avait un habit de poil de chameau [2], et une ceinture de cuir autour des reins, et sa nourriture était des sauterelles et du miel sauvage ». Ainsi donc, la couleur biblique, le réalisme exotique font défaut à la pièce de l'humaniste écossais.

Le prologue est d'un style familier et amusant [3]; la description pittoresque des métamorphoses de Protée est imitée d'un certain Licentius [4], cité par S. Augustin et sans doute aussi par les répertoires mythologiques. Dans le reste de la pièce on trouve

1. Mathieu, III ; — Marc, I ; — Luc, III ; — Jean, III.
2. Dans son poème sur Jean, S. Paulin de Noles a traduit avec exactitude :
Vestis erat curvi setis contexta cameli.
3. Le vers 42 me semble inspiré du vers 118 du prologue d'*Amphitryon*.
4. Spumat aper, fluit unda, fremit leo, sibilat anguis.
La transformation de Protée en arbre et en feu est probablement une réminiscence des *Métamorphoses* (VIII, 730) ou des *Satires* d'Horace (II, 3, v. 73).

aussi quelques expressions familières [1] et une imprécation [2] qui rappellent les comédies anciennes.

Comme la tragédie est remplie de discussions, Buchanan a appliqué les principales règles de la rhétorique. Les discours sont clairs et bien composés. Il recourt à la gradation [3], aux alliances de mots [4], à l'épanorthose [5], au chiasme [6]. Il accumule les substantifs ou les adjectifs à effet. Les répliques, vers par vers ou couplet, sont souvent disposées symétriquement :

A purpuratis vis timenda est satrapis.
— Et a severis fraus timenda hypocritis (v. 361).

Ces procédés contribuent avec les sentences, les adages et les comparaisons [7] à donner du relief à ces discussions, mais parfois leur ton reste bien prosaïque.

Le style poétique s'est réfugié dans les chants du chœur [8] et dans quelques tirades de Jean. Par exemple, il chante les bienfaits de Dieu dans la nature :

Jussu tuo ver pingit arva floribus...
Hyems pruinis vestit albicantibus
Montes [9]...

Mais le meilleur morceau poétique, c'est sa tirade sur la mort :

... De carcere hic est exitus mortalibus,
Et ad carentem morte vitam transitus.
Hac universus præiit cœtus patrum,
Cuncti sequentur. Quis ubi liquit carceres,
Non cursor animo rapitur ad metam ? Freto
Quis æstuoso nocte tenebrosa vagus
Portu recuset se quieto condere ?
Quis exul errans per peregrini soli
Deserta tesqua, doleat in patriam cito
Sese reverti ? Lætus ergo tramite
Decurso ad ipsam stare metam me puto.
Jam prope peractæ liber e vitæ freto

1. Vers 62, 385, 406, 567, 773, 1210, etc...
2. Facessat hinc in maximam malam crucem !
3. V. 108, 191.
4. *Impia pietas* (v. 183), *nimium carcer amabilis* (v. 1154).
5. *Non lupos abigitis. Quid lupos dixi? Lupi vos estis ipsi* (v. 746).
6. V. 774, etc...
7. V. 837, 919, 954. Sur ces comparaisons si fréquentes au XVIe siècle entre le moral et la nature animée ou brute, voir Schœll, *l'Humanisme continental en Angleterre à la fin de la Renaissance*, 1926, p. 88.
8. Une comparaison épique au vers 293.
9. Réminiscence d'une ode d'Horace bien connue :
Nec prata canis albicant pruinis.

Prospicio terram, de peregrino solo
Domum revertor, optimum primum patrem
Visurus...
Ergo recluso corporis de carcere,
Eò evolare spiritus liber cupit,
Quo cunctus ibit orbis serius ocyus.
Nam longa vita nil opinor aliud est,
Quam lenta duro servitus in carcere.
O mors laboris una laxamen gravis !
O mors doloris portus, et mali quies !

Il est à remarquer que Buchanan laisse à Sénèque son emphase, ses hyperboles, ses *adunata*, ses descriptions et ses récits réalistes.

VII

L'influence.

Le témoignage de Montaigne, que nous avons cité plus haut, prouve qu'après le départ de Buchanan ses tragédies sont restées au moins pendant quelques années au répertoire du collège de Guyenne. Mais, à part l'auteur des *Essais*, aucun Gascon du XVI^e^ siècle n'a mentionné les représentations de *Jephthes* et de *Baptistes*. Nous ignorons l'impression qu'en reçurent les jeunes acteurs et les spectateurs, et l'influence qu'elles exercèrent sur l'art dramatique à Bordeaux. J'imagine que les spectateurs de *Baptistes* y ont goûté les sentences et les lieux communs philosophiques et politiques, et les allusions au temps présent. Peut-être les élèves n'ont-ils pas connu les passages les plus antipapistes, mais les discussions sur la justice royale et sur la tyrannie ont dû beaucoup les intéresser; car ces thèmes étaient chers aux lettrés : citons seulement la dissertation que leur consacra, vers 1548, un jeune périgourdin, nommé La Boétie, qui fut peut-être élève du collège de Guyenne.

Le Petrus de Roillet, qui professa au même collège parisien que Buchanan, exprime des sentiments analogues à ceux de Jean; mais cette ressemblance est fortuite : il n'y a, dans les vers du professeur bourguignon, aucune imitation précise, et ils sont loin d'atteindre l'émouvant lyrisme du discours que nous avons cité plus haut.

Les pièces latines consacrées à la mort du Précurseur par les étrangers Grimald (1548) et Schœpper (1546), sont indépendantes de *Baptistes*, et en diffèrent beaucoup par le réalisme, le comique, le nombre des personnages.

Quoi qu'en dise Nicéron [1], *Baptistes* parut pour la première fois non à Paris en 1564, mais à Londres en 1577 [2]. L'année suivante, il fut réimprimé à Edimbourg chez H. Charteris, avec privilège royal, et à Londres avec cette mention : « *Et prostant Antverpiæ apud Jacobum Henricium* ». En 1579, Wechel le publie à Francfort, et Mamert Patisson à Paris avec les *Elégies* de Buchanan. Désormais, la pièce est souvent réimprimée avec d'autres œuvres du même auteur :

1° Avec la *Paraphrase des psaumes* et *Jephthes*, à Genève en 1590, 1591, 1594; à Leyde en 1591 et en 1621; à Witteberg en 1595; à Châlons-sur-Marne chez Claude Guyot en 1601; à Anvers chez Plantin en 1609; en 1618; à Edimbourg en 1621, 1660 et 1694;

2° Avec les autres tragédies chez P. Saint-André, à Genève en 1597;

3° Avec tous les *Poemata* à Saumur en 1620 et 1621; à Leyde en 1621 et 1628; à Amsterdam en 1641, 1647, 1665, 1676, 1687; à Edimbourg en 1615 et 1677; à Londres en 1686;

4° Parmi les œuvres complètes à Edimbourg en 1714 et à Leyde en 1725 [3].

Cette liste imposante contient seulement trois villes de France : Paris, Châlons et la ville protestante de Saumur; toutefois de nombreux exemplaires hollandais ont dû entrer dans les bibliothèques de nos lettrés.

L'influence de *Baptistes* en France peut être étudiée d'après les tragédies de la fin du XVI^e^ siècle, les traductions, et les jugements des lettrés.

A. — A ma connaissance, aucun de nos dramaturges ne s'en est inspiré : en 1579 la tragédie française était très développée,

1. *Mémoires*, VII, 244 (1729).

2. Le Musée britannique possède, depuis 1886, un exemplaire peut-être unique de l'édition *princeps* ; voici le titre : *Baptistes, sive calumnia, tragœdia, auctore Georgio Buchanano Scoto. Londini, excudebat Thomas Vautrollerius, typographus. M. D. LXXVII.* La dédicace à Jacques VI est datée du 1^er^ novembre 1576.

3. Cf. la bibliographie qui se trouve dans l'édition de 1725, les *Glasgow studies*, et le mémorial Millar (p. 166).

BAPTISTES, SIVE
CALVMNIA, TRAGOEDIA,
AVCTORE GEORGIO
Buchanano Scoto.

LONDINI,

Excudebat Thomas Vautrollerius,
Typographus.

M. D. LXXVII.

Titre de la première édition de *Baptistes*
(Exemplaire du Musée britannique)

l'on imitait Sénèque, les Grecs, et Robert Garnier; et *Baptistes* a paru trop tard pour exercer une influence sur notre art dramatique.

B. — Mais telle était la célébrité de Buchanan que deux poètes ont traduit *Baptistes* en français [1]. Le premier était un jeune gentilhomme tourangeau, nommé Roland Brisset, qui s'exerçait à traduire des tragédies de Sénèque [2]: il fit le même travail pour une pièce moderne, qui leur ressemblait tant. Son œuvre parut à Tours seulement en 1590 sous ce titre : « *Le premier livre du théâtre tragique de Roland Brisset* », mais La Croix du Maine en parlait déjà dans sa *Bibliothèque* (1584). Le privilège est du 15 juillet 1589; dans la préface, Brisset se déclare un partisan fidèle d'Henri III (qui sera tué le 2 août). Il a supprimé le prologue, et divisé la pièce en cinq actes : les trois derniers épisodes forment deux actes. Son style est parfois vigoureux.

En 1613, un anonyme qui est probablement le jeune conseiller au parlement de Normandie, Pierre de Brinon de Beaumartin [3], publia à Rouen, chez Jean Osmont, « *Baptiste ou la calomnie, tragédie traduite du latin de Buchanan* ». Le traducteur se vante, dans une courte préface, d'avoir employé autant de vers qu'il y en a dans l'original. A la différence de Brisset, il se sert de décasyllabes, et non d'alexandrins. Il garde le prologue, et divise la pièce comme Brisset l'avait fait. Ni lui, ni Brisset ne sont cités dans la *France protestante;* rien, dans leurs œuvres, ne permet d'affirmer qu'ils étaient huguenots; ni l'un ni l'autre n'ont supprimé, atténué ou développé les allusions au catholicisme : je crois qu'ils ne s'en sont pas souciés.

C. — *Baptistes* a dû être lu à cause de la célébrité de Buchanan et à cause de ses discussions politiques. C'est pour cette deuxième raison que la pièce eut un regain de succès en Angleterre, à la fin du règne de Charles I^er^. Montaigne en cite

1. Il y eut une 3^e^ traduction en 1823, dans la *Bibliothèque étrangère* d'Aignan. Une traduction en hollandais parut en 1656 (B. Nat.); De Decker en est l'auteur; la pièce est divisée en 5 actes, sans prologue, et Gamaliel reparaît aux deux derniers actes. — Ambr. Lobwasser traduisit *Baptistes* en allemand : son œuvre fut publiée en 1583 et une autre fois sans date. La bibliothèque d'Heidelberg conserve le manuscrit d'une autre traduction allemande, daté de 1585. — Quatre traductions anglaises : 1642, 1870, 1904 et 1906.

2. Cf. l'excellente notice de M^lle^ Delcourt dans son *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins en France* (Bruxelles, 1925, p. 95-106) et le catalogue des manuscrits de Tours, n^os^ 1599 et 1610.

3. M. Carrington Lancaster publiera bientôt un travail sur ses ouvrages dramatiques (Cf. *Modern Language Notes*, XLIII, 51).

un vers[1]. Dans sa dissertation sur l'*Herodes infanticida* Balzac en cite un passage, et reproche à l'auteur l'emploi de la mythologie. Chapelain a lu au moins les dédicaces des quatre tragédies[2]. Dans l'*Examen de Polyeucte* Corneille blâme Buchanan de n'avoir pas osé inventer des circonstances; aussi ses pièces ne sont-elles pas assez « fournies » : évidemment leur intrigue ne pouvait sembler « implexe » à l'auteur d'*Héraclius* ! Dans le *Discours sur les unités* il regrette que les scènes n'y soient pas liées entre elles.

Au cours du XVII[e] siècle, l'on trouva peu conformes aux règles ces pièces avec chœurs, prologue et épisodes; certains pensaient avec le hollandais Grotius[3] et l'allemand Vossius, que la dignité tragique n'y était pas observée. Si le père Rapin et les *Mémoires de Trévoux*[4] leur consacrent de brèves mentions, Racine paraît les avoir ignorées. et les ressemblances entre son *Iphigénie* et *Jephthes* sont dues à l'imitation d'Euripide[5]. Voltaire ne nomme nulle part Buchanan et ses tragédies. A partir de 1660 elles sont tombées dans l'oubli.

En somme, les idées politiques de *Baptistes* ont dû intéresser ses lecteurs français, mais son influence sur notre littérature dramatique a été à peu près nulle.

VIII

Conclusion.

Si Buchanan n'a pas mis d'esclaves à la scène, comme l'auteur du *Christus Xylonicus*, du moins l'influence des comiques latins se révèle en maint endroit : c'est le prologue et la « protase » qui sont imités surtout du théâtre de Térence, ce sont certains termes, certaines tournures de phrases qui sont copiés dans les comédies anciennes; et l'on a cru voir dans la discussion entre

1. *Essais*, III, 5. Il avait lu aussi le *De jure regni*, autre opuscule politique de Buchanan (*Ib.*, III, 7).

2. *Lettres de Chapelain*, 1883, II, p. 603 (lettre du 12 novembre 1668).

3. « *Tibi* (J. A. de Thou)... *qui post Scotiæ illud numen redivivam nobis reduxisti Tragœdiam, nisi quod et Buchananus ipse, in aliis vir maximus, a Cothurni gravitate degenerasse videtur...* » (*Epistolæ ad Gallos*, Leyde, 1648, lettre du 3 septembre 1601).

4. Mai 1729. L'on y insiste sur les licences métriques et le vocabulaire peu noble des poésies de Buchanan.

5. Cf. Bernardin, éd. d'*Iphigénie*, Delagrave, 1881.

le sévère Malchus et l'indulgent Gamaliel une réminiscence des *Adelphes*.

Aux tragiques grecs Buchanan a emprunté peu de choses : la division en épisodes et le rôle actif du chœur; celui-ci assiste souvent aux conversations, et comme chez les Grecs, de temps en temps il approuve les interlocuteurs ou commente la situation; enfin, il exhorte Jean à fuir.

L'influence de Sénèque se remarque dans le style oratoire et dans les lieux communs de politique et de morale.

Bien que Buchanan ait soigné la forme, il attachait plus d'importance aux idées que le sujet lui permettait d'exprimer. Sa tragédie est beaucoup moins lyrique qu'oratoire et politique : il faut la considérer surtout comme un ouvrage de philosophie politique[1] et une satire antipapiste.

1. Boas lui compare avec raison le traité *De jure regni apud Scotos*.

CHAPITRE XIII

Buchanan

(Suite).

I. Analyse de « Jephthes ». — II. Les intentions de l'auteur. — III. La composition et l'action. — IV. Les personnages. — V. Le style. — VI. L'influence. — VII. Conclusion.

I

Analyse de Jephthes.

La pièce de *Jephthé ou le Vœu* [1] comprend 1.450 vers, dont 346 pour le chœur. Elle n'est pas divisée en actes, mais en un « Prologue » et sept épisodes, séparés par six chœurs. Les personnages sont l'Ange (prologue), Storgé femme de Jephthé, Iphis sa fille, le général Jephthé, son ami Symmachus, un prêtre, un messager, — un chœur de jeunes filles juives. L'action se passe devant la maison de Jephthé.

Prologue (72 vers). — Comme dans le *Theoandrothanatos* et dans plusieurs pièces d'Euripide et de Plaute, le prologue est débité par un être surnaturel ; suivant l'habitude, il commence par se nommer : c'est un ange, que Dieu a envoyé auprès des Juifs pour une mission que l'auteur ne précise point ; déjà dans le *Rudens*, l'*Amphitryon*, et la pièce de Stoa, le personnage céleste vient pour exécuter les ordres de la divinité. Puis cet ange décrit le rythme de l'histoire juive : la prospérité fait oublier aux Juifs le vrai Dieu et ils se livrent à tous les vices ; mais bientôt l'ennemi les attaque et les bat, et dans l'infortune ils reviennent à leur foi. Ensuite, il expose la situation : Dieu jugeant suffisante la punition des Juifs, leur a suscité un libérateur, le bâtard Jephthé; il ne jouira pas longtemps de son triomphe, car son vœu de sacrifier en cas de succès la première personne qui viendra

1. M. Joachim Rolland a publié en 1920 une brochure sur le *Jephthes sive votum* (Paris, *Revue des études littéraires*).

à sa rencontre, lui coûtera sa propre fille. Ainsi, comme dans l'*Hécube* d'Euripide, dès le prologue nous connaissons la catastrophe. Là-dessus, comme dans les pièces anciennes et dans celle de Stoa, l'ange nomme les personnages qui entrent en scène [1].

Premier épisode : Storgé et Iphis (74 vers). — Bien qu'elle ait la voix étranglée par l'émotion, Storgé raconte longuement et dans un style pathétique le songe effrayant qu'elle a eu la nuit dernière. Elle rappelle ses malheurs passés, les ravages des ennemis, la mort funeste de son frère et de son père [2], etc... Iphis essaie de la réconforter.

Chœur (76 vers). — Le chœur développe un thème cher au psalmiste : il supplie Dieu de suspendre le châtiment mérité par les Juifs et de punir à leur tour les orgueilleux Ammonites. Mais voici un messager de l'armée.

2e épisode : le chœur et un messager (121 vers). — En présence d'Iphis (vers 227), le messager annonce la victoire avec une magnifique concision, puis, sur la demande du chœur, il raconte le combat en 84 vers : il décrit les troupes de Jephthé disposées dans l'ordre de bataille romain, il récite les propositions de paix du chef israélite et la réponse de son adversaire. Le combat qui s'ensuit, est dépeint d'une façon vive, mais tout à fait conforme aux épopées romaines. Les Ammonites allaient triompher lorsque le tonnerre retentit : Jephthé reconnaît l'intervention divine, et les ennemis sont taillés en pièces jusqu'à la nuit tombante [3]; depuis, il a pris vingt villes et a massacré tous les hommes [4]. — Après ce récit il est à présumer que le messager s'en va dans la maison.

Chœur (90 vers). — Le chœur exprime sa joie et reporte au Dieu des Juifs l'honneur de la victoire; ce Dieu n'est pas une idole de bois ou de pierre, on ne peut facilement le voir ou le représenter; il punit les rois orgueilleux et donne le sceptre à un pasteur... Puis le chœur (ou plutôt le coryphée) exhorte les

1. A la différence des prologues de Plaute, l'ange ne demande pas le silence, il ne s'adresse pas au public, il ne fait pas l'apologie de la pièce, et son style est soutenu. Ainsi donc, ce prologue est plus proche des pièces de Stoa et d'Euripide que des comédies de Plaute.

2. La Bible et les glossateurs ne donnent aucun détail sur la femme de Jephthé. Comme le père de Storgé, celui d'Andromaque a eu une mort violente, et Achille a tué ses frères.

3. La Bible ne donne aucune précision sur la victoire de Jephthé.

4. Cf. *Juges*, XI, 32.

Juives à se parfumer, à chanter, à danser, à préparer les sacrifices, et conseille à Iphis de se parer pour recevoir son père, dont l'arrivée est annoncée par les cris de la foule.

3e épisode. — Jephthé, seul, adresse à Dieu ses actions de grâces (64 vers) : en adorant des idoles, les Juifs ont mérité la colère de Dieu; mais, toujours miséricordieux, il leur a donné la victoire sur leurs oppresseurs. En reconnaissance, Jephthé renouvelle sa promesse.

Iphis, le chœur et Symmachus se présentent à Jephthé (98 vers). Iphis veut embrasser son père qui détourne la tête et répond d'une façon obscure à ses questions. Il lui annonce un sacrifice prochain et l'envoie à la maison faire des préparatifs. Au cours des 43 vers suivants il ne dit plus un mot et personne ne lui parle; or il n'a pas annoncé son départ, et au 4e épisode il cause avec Symmachus; on peut donc conclure qu'il reste dans un coin de la scène, tandis que Symmachus et le chœur accompagnent Iphis jusqu'à la porte de la maison. Attristée par l'accueil de son père, la jeune fille croit qu'on l'a calomniée auprès de lui, et elle se plaint que les femmes soient en butte à la calomnie. Son ami Symmachus la console, l'invite à entrer dans la maison (vers 577) et promet de questionner Jephthé à ce sujet.

Chœur (25 vers). — Le chœur prononce quelques paroles sur la calomnie.

4e épisode : Symmachus, Jephthé et le chœur (166 vers). — Comme Symmachus s'étonne de la tristesse du vainqueur, celui-ci avoue son envie pour l'homme ignoré et heureux. Symmachus répond avec force qu'il préfère l'homme d'action à celui qui vit dans une paisible oisiveté. Jephthé déplore que la gloire soit accompagnée de malheurs. Symmachus n'approuve pas les plaintes de son ami, puisqu'il est parti de l'exil pour atteindre le rang suprême; mais pourquoi s'en étonner? le riche envie le pauvre, et le pauvre envie le riche. — Enfin, dans un dialogue stichomythique saccadé, Jephthé laisse échapper par bribes l'affreuse vérité, et il demande à Dieu de le punir par de nouveaux combats ou de le foudroyer. Symmachus l'engage à réfléchir au lieu de se désespérer.

Chœur (58 vers). — Le chœur, qui a assisté à l'entretien précédent, se propose de prévenir Iphis et sa mère. Il déplore

le sort de la jeune fille et fait les remarques attendues sur la fragilité du bonheur.

5e épisode : Jephthé et un prêtre (214 vers). — Jephthé se désespère. Le prêtre déconseille l'accomplissement de son vœu; mais, au cours d'un dialogue stichomythique très serré, Jephthé tire argument du sacrifice d'Abraham. Le prêtre répète que l'accomplissement d'un vœu odieux ne saurait plaire à la divinité. Jephthé déclare préférer la loyauté des simples fidèles aux arguties mensongères des savants et à leur désinvolture à l'égard des rites. Son interlocuteur n'a aucune confiance dans l'opinion du peuple, et il lui conseille de se conformer aux lois; sa longue tirade exaspère Jephthé qui rompt l'entretien par ces mots : « Gardez donc cette opinion, vous autres qui recherchez la réputation de pontifes de la sagesse. Moi, je préfère la vérité toute simple et toute sotte à une sagesse fardée et impie » [1].

Chœur (70 vers). — Le contraste entre le bonheur récent de Jephthé et son malheur actuel inspire au chœur les réflexions d'usage; elles sont interrompues par l'entrée de Storgé et d'Iphis, accablées par le chagrin.

6e épisode : Storgé, Iphis et Jephthé [2] (205 vers). — La mère déplore l'écroulement des projets qu'elle formait pour sa fille, et elle demande à son barbare mari d'éviter un sacrifice impie ou de la tuer avec Iphis. Jephthé se prétend plus malheureux qu'elle. Storgé revendique ses droits maternels, elle accuse la vanité de son mari, puis elle le supplie avec des larmes d'épargner Iphis. Celle-ci se jette aux genoux de son père, et en pleurant rappelle ses caresses filiales. Jephthé reconnaît sa faute, et il persuade sa fille de la sincérité de son désespoir ; mais Storgé incrédule veut partager le sort funeste d'Iphis. — Bientôt celle-ci se résigne, malgré les lamentations de sa mère, et elle ne veut pas que Jephthé se dévoue à sa place [3]. N'admettant aucun

1. Cette scène dont nous expliquerons le sens au paragraphe suivant, est inspirée du *Targum Jonathan*, paraphrase chaldaïque du livre des *Juges* ; on y lit cette phrase : « Et il ne consulta pas le prêtre Pinhhas (Fiefmelin écrira *Phinée*) ; et s'il l'avait consulté, il eût racheté sa fille avec de l'argent. » Le glossateur Nicolas de Lyre l'a citée.

2. L'entrée de Jephthé n'est pas marquée. Peut-être est-il resté sur la scène, immobile, absorbé dans son chagrin, pendant le chœur précédent.

3. La crainte de Jephthé qu'on ne lui reproche de survivre à sa fille, est inspirée du vers 955 d'*Alceste* (Fries, *Quellenstudien zu Buchanan*, *Neue Jahrbücher für das kl. Altertum*, 1900).

délai, elle fait ses adieux à la maison familiale et à la lumière du jour.

Chœur (30 vers). — Le chœur prédit à la jeune fille une gloire universelle.

7e épisode : un messager et Storgé (90 vers). — En 70 vers, le messager raconte la fin d'Iphis : il décrit la douleur des assistants; elle a imploré pour les Juifs l'assistance divine, puis elle exhorta le prêtre tremblant à la sacrifier; enfin celui-ci, tout en pleurant, l'a tuée, et la foule s'est écoulée en plaignant la mère.

II

Les intentions de l'auteur.

Nous avons vu qu'une arrière-pensée avait présidé à la composition de *Baptistes*. En est-il de même pour *Jephthes*? Le sous-titre de la tragédie et l'entretien du chef juif avec le prêtre nous invitent à le croire. Malheureusement cette scène du 5e épisode n'est pas d'une interprétation facile. Avant de l'examiner, nous allons confronter Buchanan avec les théologiens antérieurs et avec ceux de son époque.

Un double problème relatif à Jephthé a préoccupé les théologiens du Moyen-Age : ils se sont demandé si son vœu était juste, et s'il devait le tenir. Le savant Hugues de Saint-Victor, qui a composé un traité sur la fille de Jephthé [1], affirme que la Loi avait proscrit les sacrifices humains, et il réfute l'argument tiré du sacrifice d'Isaac en rappelant que Dieu en a empêché l'accomplissement : « *Ipse* (Abraham) *jussus obtulit filium, iste* (Jephthé) *autem fecit quod et lege vetabatur et nullo speciali jubebatur imperio.* » L'empressement de la jeune fille à courir vers son père n'était-il pas inspiré par Dieu, qui voulait punir un vœu téméraire? Sur ce point le docteur est moins affirmatif. Tout au moins Dieu a châtié le père, puisqu'il l'a laissé accomplir son vœu. Mais, d'autre part, après que ce vœu a été prononcé, il a donné la victoire à Jephthé ; n'est-elle pas la conséquence du vœu? Après avoir longuement discuté ces problèmes épineux, Hugues affirme la signification symbolique de cette

1. *Patrologie latine*, CLXXVII, col. 323-334.

histoire : Jephthé est la préfiguration de Jésus, sa fille celle de l'Eglise, etc... ; à la lecture, on sent que le vieux docteur est plus sûr du sens allégorique que des solutions proposées pour le problème.

Au XVI^e^ siècle, les vœux sont l'objet de nombreuses controverses. Erasme critique les vœux religieux faits à la légère : puis, luthériens et calvinistes partent en guerre contre les vœux monastiques et le vœu de célibat des prêtres. Quelquefois les antagonistes prirent comme exemple l'histoire de Jephthé : ainsi fit, dès 1536, Calvin dans un livre que Buchanan lut certainement, l'*Institution de la religion chrétienne* : « *Sic Jephtha*, écrit-il, *stultitiæ suæ pœnas dedit, cum præcipiti fervore inconsideratum votum concepit* » [1]. Bucer et Latomus argumentèrent sur elle lors d'une célèbre dispute que Buchanan, en 1550, a évoquée à propos de sa pièce; entre 1543 et 1546, ils échangèrent des lettres, dont Mentz et Erichson ont dressé la bibliographie [2]. Entre autres problèmes ils discutaient celui des vœux monastiques. Le catholique Latomus rappelait l'ordre formel de la Loi : le vœu doit être accompli [3]. Le 20 mars 1544, le réformateur strasbourgeois répondit [4] : « Je ne pense pas que n'importe quel vœu doive être accompli: car l'on pourrait faire celui de tuer ses parents, de sacrifier ses enfants sur un bûcher... Selon la Bible, ceux qui faisaient des promesses, étaient en état de les tenir, et Dieu les avait approuvées par une révélation authentique » [5]. En 1545, Latomus publia à Cologne une nouvelle brochure [6], où il combattait ainsi l'objection de son adversaire : « Il est stupide, le vœu que vous ne pouvez accomplir, ou bien dont l'exécution nécessite un crime... Si vous avez prononcé un vœu honnête et pieux, Dieu vous saura gré de son accomplissement. Si au contraire vous avez fait un vœu stupide, comme Jephthé que son vœu a plongé dans le malheur, vous n'êtes pas

1. IV, 13, cité par Fries, *op. cit.*

2. *Zur 400 jährigen Geburtsfeier Martin Butzer's*, Strasbourg, 1891 (Bibl. de la fac. de théologie protestante de Paris).

3. *Nombres*, XXX; — *Deutéronome*, XXIII, etc... Sa lettre a été publiée à part en 1544 à Paris chez Wechel et à Cologne (B. Nat., D 5949 et 8372).

4. Sa réponse fut publiée avec la lettre de Latomus dans *Scripta duo adversaria... Latomi et Buceri*, Strasbourg, 1544 (B. Nat., D^2^ 1729).

5. Calvin lui aussi énonce ces deux conditions dans un sermon dont nous ignorons la date et le texte français, et dont une traduction latine a été publiée en 1604 ; il commente le vœu de Jephthé qu'il qualifie de téméraire, et naturellement il s'emporte contre le vœu de chasteté (*Calvini opera*, XXIX, col. 265).

6. B. Nat., D. 5948.

moins tenu de l'accomplir, mais le Seigneur ne vous en saura aucun gré. » Les brochures ultérieures de Bucer [1], de Latomus [2] et du catholique Cochlæus [3] ne contiennent rien sur Jephthé et les vœux.

Or, d'une part, cette querelle a été évoquée par Buchanan dans son mémoire au Saint-Office, d'autre part, il existe de curieuses ressemblances entre les arguments de Bucer et de Latomus et ceux du prêtre et de Jephthé. Dans le mémoire l'accusé énumère les dogmes sur lesquels il a eu, autrefois, des doutes et des hésitations; il cite d'abord le problème de la Providence, dont il a parlé naguère dans le collège de Coïmbre, puis il passe aux vœux, et voici sa déclaration : « Au sujet des vœux j'ai donné mon opinion dans ma tragédie sur le vœu de Jephthé, où le débat se résume en ceci : tous les vœux licites doivent être observés. En outre, beaucoup de gens savent qu'à Coïmbre j'avais coutume de lire volontiers, et toujours avec des éloges, le discours de Latomus contre Bucer sur ce sujet » [4].

Ce discours, c'est peut-être la *Responsio* publiée à Paris et Cologne en 1544, mais plutôt la *Defensio* de 1545, le seul de tous ces opuscules où Jephthé soit nommé. En tout cas, Buchanan, en 1550, exprime une opinion différente de celle de Latomus : le savant catholique n'admettait pas la restriction qu'implique le mot *licite*, et exigeait l'accomplissement de tous les vœux, sans distinction. Ce passage, qui me paraît volontairement ambigu, est un exemple de l'attitude à demi sincère que Buchanan eut devant ses juges.

La pièce elle-même ne révèle pas nettement la véritable opinion de l'auteur. L'ange n'affirme pas que la mort d'Iphis soit une punition divine; il exprime cette idée, chère aux tragiques grecs, que le héros n'aura pas le temps de s'enorgueillir de son succès [5]. Symmachus et Iphis ne discutent pas la validité du

1. *M. Buceri... Altera adversus B. Latomum responsio. M. D. XLVI* (B. Mazarine).

2. *Refutatio calumniosarum insectationum M. Bucceri... Latomo authore. Coloniæ. MDXLVI.* — M. Strohl, professeur à l'université, a pris la peine de lire pour moi l'exemplaire de la bibliothèque de Strasbourg.

3. *...Appendix gemina in librum Buceri quem in B. Latomum ædidit Ingolstat. M. D. XLV.* (B. Nat.).

4. *De votis scripto* (sic) *in tragœdia de voto Jepthe meam sententiam ostendi cujus disputationis hæc summa est : vota quæ licite fiunt omnia servanda ac multi etiam sciunt Conimbricæ me orationem B. Latomi super hac re contra Bucerum et legere libenter solitum, et semper laudare* (Millar, p. 388).

5. Vers 51. Aux vers 654 et 1116 Jephthé et le chœur nomment indifféremment la Fortune ou Dieu comme l'auteur de ces catastrophes.

vœu. Par contre, Storgé nie que l'accomplissement d'un vœu criminel plaise à Dieu, mais Jephthé lui réplique que Dieu l'a agréé en donnant aux Juifs la victoire (vers 1164). On peut noter aussi, avant la révélation du vœu, cette sentence du chœur : « *Impia vota* [*Deus*]... *ducit ad exitum* » (v. 377).

Seul le 5e épisode contient une discussion approfondie du vœu : un personnage nouveau, le prêtre, entre en scène afin de débattre ce problème avec Jephthé. Au début, il prononce des paroles sensées : « Dieu préfère aux sacrifices sanglants un cœur pur, une conscience vertueuse », et ses exclamations indignées ressemblent aux objections de Bucer en 1544 :

> Mactare natos quæ parentes lex jubet ?
> ..... Quid ergo qui trucidat liberos ?

La réplique de Jephthé est conforme à l'opinion de Latomus :

> Istud fuisset rectius ab exordio,
> Id polliceri quod probant ritus patrum :
> Nunc re peracta, quod semel votum est Deo,
> Lex missa cœlo nos jubet dependere.

Comme Latomus, et aussi S. Jérôme, S. Thomas et Calvin, le prêtre qualifie de *stultus* le vœu du chef israélite (vers 932 et 950), mais il détourne Jephthé de l'accomplir. Il répond faiblement à l'argument tiré du sacrifice d'Abraham, puis, après une longue digression, il affirme que seules doivent être sacrifiées les victimes permises par les lois divines et ancestrales. Une nouvelle digression est suivie d'une réponse brève et méprisante de Jephthé, que ses arguments n'ont pas convaincu [1].

Les lecteurs modernes approuvent l'opinion si humaine du prêtre; mais l'auteur lui donne tort. Est-ce pour se conformer à la plus récente opinion catholique [2] sur le vœu de Jephthé ?

1. Dans la préface du *Jephthes* de 1567, Sturm, compatriote et coreligionnaire de Bucer, passe sous silence le problème théologique des vœux. Mais le strasbourgeois « Myrica », qui possédait un exemplaire de cette édition, a souligné dans cette scène les mots suivants, dont plusieurs se rapportent aux vœux : *ab exordio* (vers 906), *mactare*, *quod nefas est reddere*, *sibique constans* (v. 939), *tramite*, *hanc esse*, *ab hac lucerna*, *expiari*, *altaribus* (957), *non qui gaudet*, *probatis*, *venditant*, *me judice* (970), *fucumque*, *æmulos* (977). — En dehors de cette scène, il ne souligne que les paroles d'Iphis et le premier vers du prologue. Parmi les personnages il compte deux messagers, et en marge du premier chœur il écrit : *2 Actus 1 Scena.*

2. Il y en a eu de différentes : voir celles de S. Ambroise, S. Augustin, S. Jérôme et S. Thomas d'Aquin dans la *Somme* (IIa IIae, q. 88, a. 2 et notes). Dans le dictionnaire de la Bible de l'abbé Vigouroux, on excuse un peu le vœu, mais l'on en réprouve l'accomplissement.

Professe-t-il vraiment la doctrine de Latomus ? Non certes : nous avons vu le correctif qu'il y apportait. Au contraire, il a fait œuvre protestante : il a recommencé les anachronismes volontaires de *Baptistes*, et montré au public un personnage moins odieux que Malchus, mais peu loyal, un casuiste dont les raisonnements habiles le libèrent de toute obligation envers Dieu. Or, on reprochait parfois aux prêtres et aux docteurs en Sorbonne de pratiquer une casuistique accommodante : je renvoie, sur ce point, à certaines épîtres de Marot [1].

Les intentions de l'auteur apparaissent encore mieux dans les tirades inattendues du prêtre juif contre le peuple : ici, l'anachronisme est flagrant. Comme Malchus, le prêtre n'admet pas que le peuple examine les dogmes par lui-même [2] :

> Nunc quo quis est e plebe ferme indoctior,
> Authoritatem assumit arrogantius
> Dijudicandi in rebus obscurissimis :
> Et pertinaci (quod fere ignorantiæ est)
> Animo tuetur dogma susceptum semel.

Comme Jean-Baptiste, Jephthé accuse les prêtres d'affecter la sagesse et la science, alors qu'en réalité elles leur font défaut.

Ce ne sont point les seules allusions au catholicisme que contienne la pièce : l'idolâtrie des Hébreux avant la victoire de Jephthé sert à Buchanan de prétexte pour attaquer de nouveau le culte des statues ; lisez les déclarations du chœur, aux vers 362-375, et de Jephthé, aux vers 442-447, elles sont plus développées que le passage correspondant de la Bible :

> Filii autem Israel... servierunt *idolis*, Baalim et Astaroth, et diis Syriæ ac Sidonis et Moab et filiorum Ammon et Philisthiim : dimiseruntque Dominum, et non coluerunt eum [3].

En résumé, il est possible que la pièce ait été remaniée en 1544 ou 1545 après lecture des écrits de Bucer et de Latomus ; mais, dès l'origine, elle devait être dirigée contre les vœux, tout comme ce dialogue inconnu que Buchanan composa et fit jouer à Bordeaux. Telle que nous la lisons, elle est moins agressive

1. Ed. Guiffrey, III, 362 et 431. En outre, l'abbé Paquier cite des cas fâcheux de casuistique (*Aléandre*, p. 244, 248, 294). Déjà un siècle avant les *Provinciales*, la casuistique était matière à discussions.

2. C'était aussi l'opinion de Ronsard (voir son *Discours des misères de ce temps*).

3. *Juges*, X, 6.

contre le catholicisme que l'autre tragédie biblique ; ses malices pouvaient échapper au maréchal de Cossé-Brissac et aux lettrés de 1554, et il pouvait en affirmer à ses juges la parfaite orthodoxie. Mais, quand l'on y regarde de près, on retrouve ses habituelles attaques contre l'ignorance et les prétentions des prêtres et contre le culte des statues, et l'on découvre qu'indirectement il a voulu blâmer les prêtres et les moines qui, par un vœu, s'engagent pour la vie et qui, selon lui, enfreignent, au moyen d'excuses commodes, leurs vœux de chasteté [1] ou de pauvreté [2].

III

La composition et l'action.

La vie de Jephthé est un excellent sujet de pièce dramatique. On imagine facilement un drame romantique, dans lequel ce bâtard serait chassé par les fils légitimes, deviendrait chef de bande, comme Coriolan ou Hernani, et enfin serait supplié par ses compatriotes de les délivrer des Ammonites. La suite de son histoire convient tout à fait à la tragédie : sa rencontre avec sa fille le fait passer du comble du bonheur au plus profond désespoir. L'Anglais Christopherson [3] a mis à la scène les deux sujets, tandis que Buchanan n'a pris que le second.

Outre le motif religieux que nous venons de voir, son choix est dû à un motif littéraire : la situation de Jephthé et de sa fille ressemble beaucoup à celle d'Agamemnon et d'Iphigénie ; elle lui donnait donc l'occasion d'imiter une tragédie ancienne, l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide [4]. La Bible a fourni les événements essentiels, mais Euripide a collaboré avec Buchanan pour transformer en tragédie les brefs versets du livre des *Juges* [5].

1. Buchanan ne cesse pas d'accuser les moines d'incontinence ; voyez le *Franciscanus*, le *Somnium*, et quantité de pièces. Dans son mémoire il déclare : ou bien le mariage des prêtres doit être permis, ou bien ils doivent observer leur vœu (Millar, p. 390).

2. Buchanan et bien d'autres contemporains adressent ce reproche aux moines mendiants.

3. Cf. à l'Appendice une note sur sa tragédie grecque.

4. C'est pour la même raison que Christopherson a choisi le sujet de Jephthé.

5. Bien à tort Fries croit à l'influence du *Viel Testament* sur *Jephthes*. Ses rapprochements de textes sont sans valeur, et même si Buchanan se trouvait à Paris à la fin de mai 1539, il n'a pas dû se soucier de la représentation du *Sacrifice d'Abraham*, tiré de ce mystère, laquelle eut lieu à l'hôtel de Flandre devant le roi

Dans la Bible l'action dure longtemps. Buchanan s'est conformé à la règle de l'unité de temps : la pièce commence après la victoire de Jephthé ; son passé et ses négociations sont racontés dans des récits rapides; et, au lieu de se lamenter sur les montagnes, sa fille court sans délai à la mort. Faute d'avoir remarqué ce changement, un pédant en *us* a accusé l'auteur de faire durer l'action pendant deux mois [1] !

Les événements sont plus nombreux que dans *Baptistes*, et l'auteur les a habilement disposés. Au lieu de nous plonger dès le début dans le malheur et l'horreur, Buchanan ménage des péripéties. Au premier épisode, les personnages nous communiquent l'attente anxieuse qu'ils éprouvent : les Juifs luttent contre un ennemi redoutable, leur sort va être décidé, et d'autre part un malheur inconnu menace la famille du héros. Ce malheur est présagé, comme dans mainte tragédie grecque, par un songe lugubre et obscur, dont le sens ne sera compris que plus tard. C'est le premier songe de notre tragédie classique [2]; il est copié sur celui d'Hécube, avec plus de détails réalistes et effrayants :

Vidi siquidem cervam variam
(Visu miserum)
Nostro e gremio vi ereptam,
Quam laniat lupus ore cruento [3].

Vidi luporum concito cursu gregem
Rictu *cruento*, spumeo, rabido, unguibus
Sævum recurvis præcipite ferri impetu
Imbellia in pecora, vidua pastoribus.
Tum pavidi ovilis fida custodia canis
Lupos abegit : atque ad infirmum pecus
Trepidi timoris exanime adhuc memoria
Denuo reversus, *e sinu* timidam *meo*
Agnam revulsam dente *laniavit* truci.

Ce récit est suivi d'une invocation à la nuit, qui est plus païenne que biblique, et qui provient du même passage de la tragédie

1. Vossius, *Institutio poetica*, II, 3.

2. Faguet, p. 78. Auparavant l'Italien Stoa en avait attribué un à la femme de Pilate. Faguet donne à Iphis le songe de Storgé, qu'il prend pour une confidente de la jeune fille ; son analyse de la pièce, qui contient des remarques judicieuses, est déparée par de nombreuses erreurs.

3. *Hécube*, trad. d'Erasme. Je cite cette traduction, car *laniavit* est copié sur elle, et non sur le grec σφαξομένην. Du reste, Fries a montré que pour *Hécube* et *Iphigénie* Buchanan avait utilisé la traduction d'Erasme, qui lui fournissait des tournures et des parties de vers.

grecque; Buchanan y a conservé le mètre de l'original et de la traduction d'Erasme : les dimètres anapestiques.

Au 2e épisode, la nouvelle de la victoire de Jephthé ramène la joie. Buchanan a abrégé le récit un peu fastidieux des négociations antérieures, et il a raccourci le temps qui s'est écoulé entre elles et le combat. Mais il a fait des emprunts judicieux au récit de Sosie, dont Crocus avait imité le début: c'est, chez les ennemis, la même attitude orgueilleuse :

..... Magnanimi viri, freti virtute et viribus,
Superbi, nimis ferociter legatos nostros increpant [1].
.....
Contra superbus militum hostis copiis,
Armisque fretus increpat ferociter
Præconem [2]...

C'est la même confiance dans leurs armes éclatantes :

..... nimis pulchris armis præditas [3].
.....
Jamque explicata legio peditum per suas
Stabat cohortes, ferro et ære splendida [4].

Mais, tandis que le héros de Plaute remporte bientôt la victoire, Buchanan fait durer davantage la mêlée, car si les Juifs ont confiance en Dieu et en leur juste cause, les Ammonites ont la supériorité du nombre. On reconnaît à ce détail un habile dramaturge, qui ne se contente pas d'une imitation servile et qui cherche à nous émouvoir.

Enfin, le messager raconte un prodige céleste qui nous plonge dans un religieux effroi. Il n'y a rien de pareil dans le livre des *Juges*, ni dans l'*Amphitryon*, mais l'idée de cet événement surnaturel et de l'apostrophe de Jephthé à la divinité provient probablement d'un passage analogue de l'*Enéide* [5].

Notre joie sera de courte durée, car l'action tragique se noue au cours du 3e épisode. Auparavant, les choristes ont été se parer, et Jephthé, seul sur la scène, répète son vœu, car il faut que le public le connaisse avant la rencontre et que les autres

1. *Amphitryon*, v. 57.
2. *Jephthes*, v. 258.
3. *Amphitryon*, v. 63.
4. *Jephthes*, v. 242. Voir aussi les similitudes de termes ou d'idées entre les vers 51, 61, 76, 77 d'*Amphitryon* et les vers 256, 291, 297, 298 de *Jephthes*.
5. IX, 624-636.

IEPHTHES SIVE VOTVM TRA-
GOEDIA, AVTHORE
GEORGIO BVCHANANO
Scoto.

PARISIIS, M. D. LIIII.

Apud Guil. Morelium.

Titre de la première édition de *Jephthes*
(Exemplaire de Michel Tiraqueau)

personnages l'ignorent. Dans la Bible Jephthé révèle à sa fille, dès qu'il la voit, le vœu fatal. Buchanan a trouvé plus pathétique la première entrevue d'Iphigénie avec son père : Iphis apprendra donc son sort plus tard, par les jeunes filles juives, apitoyées comme le vieil esclave qui avoue la vérité à Iphigénie [1]. L'humaniste écossais a imité de près l'entretien de celle-ci avec Agamemnon : les douloureuses réticences de deux pères inspirent aux deux jeunes filles le même étonnement inquiet, et le public, qui, dans les deux cas, connaît la véritable situation, est ému de pitié. Il y a une phrase qui produit un effet plus saisissant dans la pièce biblique que dans l'autre :

Cur genitor a me torva vertis lumina ?

demande Iphis à Jephthé. Celui-ci éloigne son regard de sa fille, non seulement par tristesse, comme Agamemnon, mais parce que ce regard est mortel pour elle.

Dans les deux épisodes suivants, où dominent les lieux communs [2] et la polémique antipapiste, Jephthé se lamente, et deux personnages essaient d'empêcher le dénoûment sanglant [3]. Avec raison, Buchanan a laissé de côté l'ennuyeux entretien d'Agamemnon avec Clytemnestre, et le rôle d'Achille; mais, au lieu du 5e épisode, nous aurions préféré entendre sur la scène la révélation du vœu à Iphis et à sa mère [4] : c'est ainsi qu'Euripide avait procédé.

Le pathétique atteint son apogée au 6e épisode, dans lequel Iphis se résigne au sacrifice; Buchanan y a réuni, en les abrégeant, deux épisodes de son modèle. Comme dans Euripide, la mère d'Iphis s'adresse à son mari, mais en termes différents. Par contre, la prière d'Iphis imite le début de celle d'Iphigénie :

Miserere genitor, te per hanc rogo manum
Voti potentem, compotem victoriæ :
Per si quid unquam merita sum de te bene :
Si quando parvis comprimens te brachiis,
Onus pependi dulce de collo tuo :

1. Dans *Ion* le chœur des femmes de Créuse crée une péripétie par ses révélations, mais sur ce point Buchanan s'est plutôt inspiré d'*Iphigénie*.

2. Une bonne partie de ces lieux communs ont été ressassés par Horace et Sénèque ; mais les vers 630, 631 et 651-653 sont inspirés du début d'*Iphigénie à Aulis*.

3. Il est donc inexact de dire que « l'événement n'a pas une incertitude » (Lanson, *R. H. L.*, 1904, p. 562).

4. Creizenach, II, 497.

Per si quid ex me tibi voluptatis fuit,
Depone mentem liberos erga trucem,
Et diritatis hujus obliviscere :
Aut si quid in te ex parte peccatum est mea,
Profer. Quod instat cunque levius perferam,
Si luere pœnas jure me cognovero.
Quid ora vertis [1] ?...

Après quelques paroles de ses parents, Iphis se résigne à la mort ; Iphigénie fait de même, mais après de longues plaintes et un entretien entre sa mère et Achille. Dans les deux pièces, l'héroïne se sacrifie à sa patrie, et dit adieu à la lumière du jour :

..... Mater jam vale charissima,
Et vos penates patrii, in quibus dies
Lætos peregi, spes ad amplas molliter
Educta, claris destinata nuptiis,
O fata, fata, et morte defuncti patres,
Accipite placide destinatos patriæ
Manes saluti : tuque lux novissima
Hodierna nostris haurienda oculis, vale (*Jephthes*, v. 1323 sq.)

Le récit de la mort d'Iphis n'a aucun caractère hébraïque, sauf dans la prière qu'elle adresse à Dieu; comme Agamemnon [2], Jephthé se voile la figure; tels les Grecs d'*Iphigénie à Aulis* et d'*Hécube*, les Juifs sont très émus ; la jeune fille a une attitude pudique et courageuse, comme Iphigénie et Polyxène.

Dans *Jephthes* la brillante dialectique de l'auteur tient encore trop de place; et aux 4e et 5e épisodes il retombe dans le défaut de *Baptistes* [3] : l'action y est ralentie par des discussions trop générales ou des digressions antipapistes. En outre, les éléments épiques et lyriques sont très développés : les strophes du chœur atteignent presque le quart du total des vers, tandis qu'elles occupent seulement la sixième partie de *Baptistes* et d'*Alcestis;* Jephthé et Iphis profèrent des plaintes ; le messager fait deux longs récits, et Storgé raconte un songe.

Malgré ces défauts, *Jephthes* est une pièce bien composée : le plan est clair, les épisodes sont nettement coupés, les actions sont bien préparées. Si le chœur a, sur la scène, un rôle plus

1. Pour une fois, Buchanan laisse de côté la mythologie : il a supprimé la comparaison avec Orphée.
2. Et comme Abraham, selon Philon (M. Neander, *Aristologia euripidea*, Bâle, [1559], p. 100).
3. Fries, *op. cit.*

effacé que dans *Baptistes*, sa présence est bien mieux justifiée que dans la plupart des tragédies. Les entrées et les sorties du chœur et des autres personnages sont presque toujours motivées.

Voilà une tragédie du XVI^e^ siècle où il se passe quelque chose, où l'intérêt est entretenu par les péripéties, et où le pathétique est intense ! Faguet l'a dit avec raison : « Le *Jephthes* était très digne de servir de modèle aux tragiques du XVI^e^ siècle, et plût à Dieu qu'ils en eussent suivi de plus près la sobre et judicieuse ordonnance »[1].

IV

Les personnages.

Disons d'abord un mot des comparses. Le théâtre de Sénèque abonde en messagers qui font de brillants récits, et en vieillards qui donnent aux héros de vertueux conseils. Ces personnages se retrouvent dans *Jephthes* : nous reparlerons du *nuncius* à propos du style; quant à l' « ami », il est aussi impersonnel que ses modèles, son rôle est de débiter à Iphis et à Jephthé de copieuses réflexions morales.

Les protagonistes méritent de retenir longtemps notre attention. Ceux de *Baptistes* sont des personnages symboliques qui incarnent aux yeux de Buchanan la réforme religieuse et l'intolérance orthodoxe ; ils sont pris à la réalité contemporaine, voilà pourquoi l'auteur a su les douer de vie. Dans *Jephthes* l'actualité est reléguée au second plan; mais, quoique les principaux personnages soient vraiment antiques, Buchanan leur a donné un caractère naturel et assez nuancé. Il n'a d'ailleurs pas eu le mérite de l'invention : si Jephthé, Storgé et Iphis ne sont pas de pâles abstractions ou de raides mannequins, c'est qu'il les a copiés dans le théâtre d'Euripide, et principalement dans *Iphigénie à Aulis*. Toutefois leur caractère et leur attitude ont subi d'importantes modifications. qui ne sont pas toutes dues à la différence des sujets.

La situation de Jephthé diffère de celle d'Agamemnon : ayant péché par imprudence, il a des remords que l'autre ne connaît

1. P. 81.

point. Il ne parle pas durement à sa femme comme le roi grec au vers 739 d'*Iphigénie ;* par contre, dans sa première entrevue avec Iphis, il ne s'attendrit pas comme le fait Agamemnon dans ces vers touchants : « Donne-moi d'abord un amer baiser, donne-moi ta main... O poitrine, ô joues, ô blonde chevelure !... En te caressant, je sens aussitôt mes yeux se mouiller de pleurs »[1]. Dans son entretien avec Symmachus il se livre à des considérations générales tout à fait oiseuses; puis son désespoir s'épanche bruyamment, en des termes emphatiques qui rappellent plus Sénèque qu'Euripide. Mais ensuite il a avec le prêtre une discussion serrée, dans laquelle il manifeste un sang-froid peu naturel. Plus tard, à la différence d'Agamemnon, il offre sa vie, afin d'épargner celle de sa fille.

Storgé est une femme attristée par des malheurs familiaux[2], épouvantée par un songe[3], et qui, sauf à la fin, joue un rôle plus effacé que la Clytemnestre d'Euripide. Dans la grande scène d'explications, Clytemnestre voit son malheur déjà réalisé : elle se représente la chambre vide qu'occupait Iphigénie, les sièges vides où elle s'asseyait. Storgé décrit d'avance les détails sanglants du sacrifice (v. 1185), mais surtout elle examine la situation, et discute âprement sur les droits respectifs du père et de la mère : son chagrin se traduit par des raisonnements qui ne nous émeuvent guère, car ils font penser à une plaidoirie d'avocat. Elle aussi, elle profère des sentences[4], avant d'apprendre la mort de sa fille.

Iphis et Iphigénie se ressemblent beaucoup : après un moment de faiblesse toutes deux se résignent à la mort, et ont au moment du sacrifice une attitude courageuse; toutes deux s'efforcent d'apaiser les ressentiments maternels à l'égard de leur père. Mais Iphigénie plaît par son caractère si naturel, si juvénile; cette jeune fille se hausse à l'héroïsme seulement vers la fin de la pièce. Au début, elle a des réflexions qui sont d'une adolescente, elle dit gentiment à son père : « Sois maintenant tout à moi... Allons ! déride ton front, épanouis un tendre regard. » Quand elle a appris la situation, elle supplie longuement Agamemnon, elle touche sa barbe, elle demande un baiser.

1. Traduction Hinstin.
2. Comme Andromaque.
3. Souvenir d'*Hécube*.
4. V. 1370.

Restée seule avec sa mère, elle se lamente, et se révolte contre un père « impie ». Finalement, si elle accepte la mort, c'est par fierté patriotique et par amour de la gloire. Iphis est moins spontanée, moins naïve; elle a plus de courage et de respect filial. Les phrases et les gestes que nous venons de mentionner, n'ont pas été conservés par Buchanan. Devant l'attitude silencieuse et triste de son père, elle se demande avec angoisse quelle faute elle a commise, et cette pensée l'obsède (v. 508, 1223, 1264); elle moralise gravement :

..... Parentum injurias
Æquo necesse est liberi ut animo ferant.

Au lieu d'effusions sentimentales, elle débite des réflexions générales sur la calomnie. Elle se résigne assez rapidement, sans songer à la gloire. Le récit de ses derniers moments met en relief son courage, sa pudeur et son dévouement patriotique [1].

Ces retouches, ces adjonctions de discussions, de tirades et de sentences de portée générale, ne sont pas très heureuses, mais en elles se manifeste clairement la tendance des dramaturges du XVI[e] siècle à chercher dans les faits matière à lieux communs de morale.

Bien que la psychologie dramatique de Buchanan soit imparfaite et peu originale, elle n'en était pas moins remarquable pour l'époque. Vers 1540 il ne s'agissait pas de créer des caractères inconnus des Anciens, mais de remplacer les êtres sans vie et sans nuances qui peuplaient les mystères et les moralités. Or, tandis que les personnages de Stoa sont les caricatures de ceux de Sénèque, notre poète a eu l'heureuse idée de s'inspirer d'Euripide. Grâce à son modèle il a donné la vie à quelques personnages naturels et pathétiques.

V

Le style.

Il y a dans *Jephthes* des expressions que Sénèque n'eût probablement pas admises dans ses tragédies [2], et qui sont

1. Jean Sturm a bien remarqué que Buchanan avait embelli le caractère de la victime : « *Iphis ejus ita ad mortem accedit, ut Iphigeneam græcam animi magnitudine superet* » (préface de l'édition d'*Alcestis* et de *Jephthes*, 1567).

2. Par exemple, *multicolor* (v. 406), *mens recocta* (v. 898), *ocelli* (v. 1391).

empruntées à Horace, Ovide, Martial, etc... Mais, à part *flocci pendere*, mot bien familier pour être prononcé par un ange, aucune d'entre elles ne relève des comiques latins. Le style est moins bigarré et plus soigné, plus brillant, plus élégant que celui de *Baptistes*.

Dans les discours et les discussions on retrouve tous les procédés oratoires que nous avons signalés au chapitre précédent : antithèses, symétrie des vers dans les stichomythies, mots répétés dans le même vers[1], épanorthoses[2], accumulation de substantifs ou d'adjectifs. Il y a même un cas d' « *adunata* »[3]. Le désespoir du héros s'exprime parfois d'une façon emphatique. avec apostrophes, interrogations, malédictions[4].

Le style poétique est beaucoup plus riche et plus développé que dans la tragédie précédente. Les périphrases abondent ; on rencontre çà et là des périphrases géographiques à la manière de Sénèque[5]. Le chœur, l'ange, la mère, le messager emploient des comparaisons épiques. Les descriptions et les récits sont très détaillés, et leurs détails sont réalistes et souvent effrayants. Le récit précis et vivant, mais rapide de la victoire d'Amphitryon a été pour Buchanan un canevas, qu'il a orné de broderies éclatantes: le vers 67 de Plaute donne naissance à la description des chars, des cohortes et des escadrons[6], et les vers 72-73 et 76-79 du modèle paraissent ternes en comparaison de ceux-ci :

..... Ut rettulit
Hæc præco, rauci clangor æris æthera
Pulsat, virorum clamor, armorum fragor.
Fremitus equorum, curruum stridor boat :
Cœlum remugit : fracta tellus axibus
Gemit : recussum duplicant montes sonum.
Virtute et astu quisque pro se nititur.
Ferit, feritur : pellitur, pellit : cruor
Permutat amnes : nocte sub densa polum
Pulverea nubes occulit...

1. « *Patria capta captam eripiunt* », et *passim*. Au vers 353 l'auteur rapproche deux mots de même racine : « *Et prædo præda factus est* ».
2. V. 851.
3. V. 325.
4. V 737-754 et 842-855.
5. V 392 et 1340. Voici un exemple de ce que j'appelle une périphrase géographique :

...en quel affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.
(Boileau, *Art Poétique*, III.)

6. V. 240-246.

Combien ce style dut plaire aux lettrés en l'année 1554, deux ans avant l'apparition des premières tragédies écrites en français [1] ! Comme on comprend le succès des multiples éditions de l'original et de ses traductions ! Jamais la tragédie néo-latine n'avait joint tant d'élégance à tant de pureté.

Les savants retrouvent, en lisant *Jephthes*, quantité d'expressions, de comparaisons et d'images gracieuses ou pathétiques, empruntées à Euripide et aux poètes du siècle d'Auguste; mais ce ne sont pas des placages, de longs plagiats, comme dans les pièces de Roillet; les imitations et les réminiscences sont discrètes, bien rarement elles embrassent un ou deux vers, et elles sont harmonieusement fondues dans l'ensemble [2]. Bien des pages de *Jephthes* comptent parmi les meilleures de la littérature néo-latine.

Mais il nous faut faire quelques réserves. D'abord le style est presque toujours élégant et recherché, quelles que soient les circonstances et quels que soient les interlocuteurs. J'admets que dans les parties lyriques les choristes parlent un langage fleuri : c'est une convention qui remonte aux Grecs; mais je suis choqué que dans la scène capitale Jephthé fasse une antithèse [3] :

Solusque cogor facere facinus et pati.

Tandis que les hérauts et les messagers d'Euripide racontent simplement les morts sanglantes en mêlant à leur récit quelques réflexions attendries et d'un ton familier, le *nuncius* de Buchanan a été à l'école du rhéteur latin [4] et il s'exprime avec trop de recherche : il compare la pudeur virginale de la victime à la rose et à la pourpre indienne [5]. Il décrit l'amas livide [6] des

1. La *Médée* de La Péruse et l'*Agamemnon* de Toutain. Le style du *Cæsar* de Muret, publié en 1552 ou 1553, abonde en procédés oratoires ; mais il est moins descriptif, moins poétique que celui de *Jephthes*.

2. La charmante description des réjouissances qui célébreront la victoire de Jephthé (v. 400-420), contient des réminiscences des odes 4 et 37 du 1er livre d'Horace, le mot *nablia* qui est tiré de l'*Art d'aimer*, des souvenirs d'autres poètes, et cependant elle paraît écrite d'une seule venue.

3. Au vers 521 il en fait une autre, qui elle aussi est de l'invention de Buchanan ; mais Euripide et Sénèque commettent assez souvent de pareilles fautes de goût.

4. Lisez la narration de la mort d'Hippolyte dans la tragédie d'Euripide et dans celle de Sénèque : aucune autre comparaison ne révèle mieux la différence entre les récits de l'un et ceux de l'autre.

5. Les vers 1376-1377 sont imités du chant XII de l'*Enéide*, v. 67-69.

6. *Lurida strage*.

cadavres sur le champ de bataille, la chevelure d'or d'Iphis et ses yeux pareils aux étoiles. J'aime ces comparaisons :

> Ut jam ruentis æquor in Tartessium
> Phœbi recedens esse gratior solet
> Splendor, rosæque vere supremo halitus
> Colorque cupidos detinet oculos magis [1]...

mais je regrette qu'elles soient débitées par un messager à une mère en larmes.

En second lieu, ce style brillant n'est pas celui de la Bible, son élégance raffinée choque un peu [2] quand on songe que le sujet est tiré de l'histoire des premiers temps d'Israël. N'y a-t-il pas quelque mollesse dans les épithètes prodiguées par le chœur :

> Jordanis vitreo gurgite qui rigas
> Convalles *virides*, pascua dividens
> *Fœcunda* Isacidûm flumine *languido*,
> Et nunquam posita frigoribus coma
> *Formosum* Solymæ palmiferæ nemus [3]...

Est-ce là le style imagé, mais ramassé du Psalmiste ? De même, dans la Paraphrase des Psaumes, les épithètes de remplissage et les périphrases affaiblissent la vigueur de l'original. Enfin il faut reconnaître que l'emploi répété de termes tels que : Tartare, Olympe, les Parques, les Cyclopes, produit un effet fâcheux [4].

VI

L'influence.

Nous chercherons d'abord à déterminer l'influence que la tragédie de *Jephthes* a exercée avant son impression en 1554.

1. Comment ne pas songer ici au vers célèbre :
   Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise !
2. C'est aussi l'impression de Fries.
3. Cette description fait penser aux beaux vers de *Moïse* :
   Dans des plaines de fleurs magnifiques et calmes
   Jéricho s'aperçoit, c'est la ville des palmes...
4. Dans *Baptistes* les allusions à la mythologie sont plus rares, elles consistent surtout dans la description du Tartare (v. 1125-1129).

Elle a sûrement été jouée à Bordeaux, et peut-être à Paris, à Coïmbre et à Cambridge[1]. Le séjour de Buchanan à Coïmbre a coïncidé avec la publication de pièces écrites par son collègue Teyve, par l'étudiant Ferreira, et par d'autres Portugais, qui ont peut-être subi son influence[2]; et La Ville de Mirmont remarque ingénieusement que l'allusion des Juives au Tage

..... Quique bibit Tagum
Fulvo gurgite nobilem,

a pu être ajoutée pour une représentation au collège de cette ville[3].

Nous verrons au chapitre XVII que Bèze a connu Buchanan avant d'écrire son *Abraham sacrifiant* (1550) ; peut-être a-t-il puisé dans *Jephthes* l'idée de son imitation d'*Iphigénie à Aulis*. Avant de composer sa *Médée*, La Péruse a peut-être lu la tragédie inédite de son maître. Les rapports entre la tragédie du poète écossais et celle de Muret donnent matière à un problème compliqué. C'est en Guyenne, mais à bonne distance de Bordeaux, que Muret composa, vers 1544, son *Julius Cæsar*[4]; il avait environ 18 ans, et était professeur à Auch. Selon M. Lanson, sa tragédie a « peut-être été écrite sous l'influence des drames de Buchanan ou du bruit de leur représentation »[5]. De fait, elle a paru en 1553 avec des vers liminaires du grand humaniste. Mais cela ne prouve pas qu'avant de l'écrire, Muret ait connu Buchanan et ses tragédies inédites; car entre 1544 et 1553 il a été son collègue dans les établissements parisiens du Cardinal-Lemoine et de Boncourt : les vers liminaires datent peut-être seulement de 1552[6]. Il est très possible qu'en 1544 il ait entendu parler des représentations du collège de Guyenne[7], mais à ce

1. Selon Boas un *Jephthes* y a été joué en 1566-1567, mais c'était peut-être une reprise ou une traduction de la tragédie grecque de Christopherson.

2. Creizenach, II, 475.

3. Mémorial Millar, p. 125. Coïmbre se trouve au nord du fleuve. Tous les poètes latins ont parlé des eaux aurifères du Tage.

4. Joseph Scaliger, *Confutatio fabulæ Burdonum*, cité par Ménage dans l'*Anti-Baillet*, 1690, tome I, p. 321.

5. *R. H. L.*, 1904, p. 563.

6. On connaît mal les débuts de la carrière de Muret. Son séjour au Cardinal-Lemoine pourrait être placé en 1545. C'est en 1552 que Buchanan revint à Paris (cf. Dejob, *Muret*, p. 431, et Banachévitch, *La Péruse*, p. 25).

7. Réciproquement son *Julius Cæsar*, encore inédit, a été joué par Montaigne au collège de Guyenne, en 1545 ou 1546 (*Essais*, I, 26).

moment-là a-t-il lu les drames manuscrits de Buchanan ? Son œuvre ne leur ressemble guère, à part quelques lieux communs de philosophie ou de politique, qui alors traînaient partout : *Julius Cæsar* est une pièce très courte, de sujet païen, divisée en cinq actes, où le chœur reste indéterminé et ne prend aucune part à l'action; elle ne contient aucun emprunt au théâtre grec, « aucune précision scénique », aucune allusion à l'actualité. Calpurnie et Jephthé demandent tous deux à la terre de s'entr'ouvrir pour les dévorer, mais cette adjuration est fréquente chez Sénèque. Toutefois, l'on peut noter des ressemblances textuelles entre le songe de Storgé et celui de Calpurnie, qui, lui, est d'origine historique [1] :

STORGE.	CALPURNIA.
Nocturna sic me visa miseram terri- [tant...	..... Visa noctis proximæ Me terruerunt.
At tu nitentis summe dominator [poli,	O Di ! molestis tollite omen somniis.
Averte in hostes luctuosum et fu- [nebre	
Omen...	
..... Sed metus veluti recens,	..... Horror artus concutit
Quoties recordor, concutit formidine	Corpusque totum frigidus sudor [lavat,
Mentem...	Quoties recordor...
..... Pectus horrificat timor.	Sed me misellam mirus invasit [timor.
IPHIS.	NUTRIX.
Vanæque causas abjice ægritudinis.	Sopor timores sæpe vanos objicit...
..... Nisi vano mens augurio	Fallax mentem imago turbavit [tuam...
Credula nimium pectora fallit.	Sed vana mentes sæpe ludunt som- [nia.
	..... Abjice ex animo metum.

Sans doute l'effroi des deux femmes et le scepticisme de leurs confidentes sont des thèmes de la tragédie et de l'épopée païennes; mais ces deux textes contiennent tant d'expressions semblables que Muret a dû connaître et imiter le morceau de bravoure de *Jephthes*. Au reste, ce passage de sa pièce a pu être récrit à

1. Cf. Suétone, *César*, LXXXI, et Plutarque, *Vie de César*, LXIII.

Bordeaux, quand il professa au collège de Guyenne, ou bien à Paris.

La première édition de *Jephthes* parut à Paris en 1554 chez Guillaume Morel sous ce titre : *Jephthes, sive votum, tragœdia, authore Georgio Buchanano Scoto.* L'exemplaire de la bibliothèque Ste-Geneviève [1] est enrichi de la signature de Michel Tiraqueau, fils du célèbre jurisconsulte, oncle de Rivaudeau, et proche parent de l'un des auteurs de l'*Histoire de Job* qui fut jouée en 1572 à Poitiers.

Vascosan réédita la pièce en 1557; le titre annonce un privilège que je n'ai pas vu. Sturm la publia à Strasbourg en 1567 avec *Alcestis*. Quand la Paraphrase des Psaumes eut paru, elle fut souvent réimprimée avec *Jephthes :* à Paris chez Robert Estienne en 1566, 1575 et 1580; à Anvers chez Plantin en 1566, 1567, 1571 et 1603; à Bâle vers 1568; à Londres chez Vautrollier en 1580; à Berne ou à Morges en 1581; à Leyde en 1595 et 1600; à Saumur chez Th. Portau en 1606 [2]. Ajoutez-y les nombreuses éditions que nous avons énumérées à propos de *Baptistes*. Ainsi donc, même si nous ne tenons pas compte des éditions étrangères, les Français ont pu lire *Jephthes* dans deux éditions séparées (1554 et 1557) et dans sept éditions collectives [3] (1566-1621).

En peu de temps la pièce fut très souvent traduite : en polonais par Jan Zawicki (1587), en italien par Scipione Bargagli (Venise, 1600 et 1601), en allemand par Jonas Bitner (Strasbourg, 1569), Martin et Silvestre Steier (Nuremberg, 1571), le pasteur Georg Dedeken (Rostock, 1595), et le principal de collège Herman Nicephorus [4] (Brunswick, 1604), en anglais en 1750, 1870, 1903 et 1906. Nous insisterons sur les traductions fran-

1. Celui du Musée britannique a appartenu au XVIe ou au XVIIe siècle à un certain P. Boursault.

2. B. de Rennes. — En 1582 la bibliothèque du magistrat rennais B. d'Argentré contenait *Alcestis* et la Paraphrase, qui était sans doute suivie de *Jephthes*. De Thou possédait la dernière édition de Robert Estienne, et la traduction de Fl. Chrestien éditée en 1573.

3. L'humaniste Ch. Utenhove a adressé à Lucrèce Morel un « argument » de *Jephthes* en vers latins.

4. Cf. Gœdeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2e éd., II (1886). La pièce de Bitner fut jouée à Strasbourg en mai et en juillet 1567. La B. Rondel possède celle de Nicephorus ; sa traduction est fidèle, mais il fait intervenir, pour accueillir l'âme d'Iphis, un chœur de seize anges, et il introduit

çaises de Vesel (1566), de Fl. Chrestien (1567), de Fiefmelin (1601) et de Brinon [1] (1614).

Claude de Vesel, « gentilhomme français », nous est inconnu; mais il appartenait certainement à la religion réformée, car il a signalé par des guillemets la tirade de Jephthé contre les prêtres et celle du chœur contre les images de Dieu, et les strophes sont chantées sur les airs des *Psaumes* de Marot et Bèze. Il prit un privilège dès le 26 mars 1560 (nouveau style 1561), mais la seule édition que l'on connaisse de sa pièce, fut publiée à Paris par Robert Estienne en 1566 [2]. Dans un « argument » en vers, il fait l'éloge de l'auteur et demande le silence. Pas d'actes. Le prologue est en heptasyllabes, les trois premiers épisodes en décasyllabes, et les suivants en alexandrins. Le *Chorus* emploie des mètres courts. Ses strophes sont médiocres, mais la traduction de la prière de Jephthé est plus ferme que celle de Chrestien :

O seul vrai Dieu, et Roi de tout le monde,
Plein de clémence, et puissance profonde,
Vengeur sévère, et père humain et doux,
Sur tes haineux déployant ton courroux,
A tes élus propice et secourable,
Apre en courroux, en douceur favorable...

Un an après, Florent Chrestien, jeune protestant qui était en relations avec Buchanan [3], publia à Orléans, chez Louis

des personnages muets ou dont le rôle est à improviser : des serviteurs et servantes, des soldats et trabans, un trompette, un sacrificateur, un scribe, un fou, etc...

1. Un dramaturge champenois, nommé Nicolas Le Digne, a traduit *Jephthes*, mais son œuvre, que signale La Croix du Maine en 1584 (II, 154), est perdue, et paraît n'avoir jamais été imprimée. Beauchamps attribue au chanoine bourguignon Fr. Perrin, auteur de *Sichem* (1589), la traduction française d'une tragédie de Jephté; cet ouvrage inédit semble perdu; Du Verdier et Papillon ne le mentionnent pas. Selon certains, une autre traduction française aurait été écrite par Des Masures, mais elle n'existe nulle part; on a dû lui attribuer le *Jephté* de Chrestien, qui fut publié dans le même volume que les trois *David*.

2. L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale appartenait, en 1596, à un sergent de bailliage. — Du Verdier signale pour *Jephthes* les traductions de Fl. Chrestien et de De Selve : or Vesel est l'anagramme de Selve. Il est très probable que Selve et Vesel ne sont qu'un même personnage. Selon Nicéron (*Mémoires*, X, 176) la traduction de Selve fut imprimée à Paris.

3. Une lettre de Gifanius (Van Giffen) à Buchanan, écrite à Orléans le 16 janvier 1567, lui apprend que son ami Chrestien vient d'y publier *Jephthé* et le *Franciscain* (*Buchanani opera*, 1725). Sur Fl. Chrestien, né à Orléans en 1541, voir la notice de la *France protestante* (son renvoi au manuscrit lat. 8586 de la B. Nat. est faux).

Rabier, une autre traduction. Elle eut grand succès : on la réimprima à Paris chez Robert Estienne[1] en 1573, à Genève chez P. de Saint-André en 1581, et à Paris chez Mamert Patisson, avec la trilogie de Des Masures, en 1587 et en 1595; on la trouve dans de nombreuses bibliothèques publiques[2]. Elle a d'ailleurs une grande valeur : Chrestien a traduit avec un rare bonheur les beaux vers de Buchanan, il sait être éloquent et gracieux, et il garde les effets d'harmonie imitative. Faguet a justement loué son style et la métrique variée de ses chœurs, et l'on trouvera dans *La tragédie française*, p. 139-147, les meilleurs passages de sa pièce.

Pas d'actes, ni de guillemets. Les vers dramatiques sont des alexandrins, sauf quelques vers de Storgé et d'Iphis au 1er épisode, le monologue de Jephté au 3e, et le récit final, qui sont composés de décasyllabes. Ce récit et un chœur sont écrits en *terza rima*.

L'édition de 1567 contient une dédicace du traducteur au frère de Coligny, Odet de Chatillon, et un sonnet où il l'invite à lire sa traduction du *Franciscanus*. En appelant cette tragédie « un portrait de nos vieux maux », il invite les Français à attribuer leurs malheurs à la colère divine, provoquée par leur « idolâtrie ». Du reste, ce huguenot militant a accentué le sens d'une réflexion de Buchanan : celui-ci avait dit de Dieu :

..... Neque
Mortali docilis manu
Certam ducere imaginem,

ce que Chrestien traduit ainsi :

Lui qui ne veut qu'on lui fasse
Images[3] aucunement.

En 1601, André Mage de Fiefmelin publie ses *Œuvres* à Poitiers chez Jean de Marnef[4], elles comprennent plusieurs pièces de théâtre, dont une tragédie, *Jephté ou le vœu*, « imitée

1. Sur le titre de cette édition le nom du traducteur est réduit aux initiales, et l'on y annonce un privilège, qui fait défaut.

2. En 1581, à l'occasion de l'entrée d'Alexandre Farnèse dans Lille, une compagnie de joueurs donna une représentation de *Jephté*. Est-ce la pièce de Buchanan traduite par Chrestien ? Cf. Léon Lefebvre, *Histoire du théâtre de Lille*, 1907, I, p. 60.

3. Dans les éditions suivantes ce mot est remplacé par *idoles*.

4. B. de l'Arsenal ; cf. Louis Audiat, *Fiefmelin*, Paris, 1864, et *Revue de Saintonge et d'Aunis*, 1894, p. 99-101.

du latin de Buchanan ». D'après l'argument, cette traduction date de la « première jeunesse » de Fiefmelin : elle a donc été écrite vers 1580, car il est né entre 1561 et 1566. Il ne la destine pas à un public populaire, mais à une élite qui verra ou lira la pièce « avec l'autorité et respect que mérite et requiert l'Ecriture sainte »[1]. Cette crainte que la représentation de pièces bibliques ne soit une cause de scandale, se remarque surtout chez les Protestants, par exemple chez le pasteur Barran, auteur d'une tragi-comédie (1554). Du reste, Fiefmelin était certainement huguenot; ses parents avaient pris part aux guerres de religion, il était au service d'une calviniste, Anne de Pons, fille d'Anne de Parthenay, et ses pièces étaient jouées chez elle. La traduction est suivie d'une explication allégorique qui, à cette date, nous semble bien archaïque[2] : Jephté est le régénéré. Storgé la nature humaine, Iphis la raison humaine, etc...

Le prêtre prend le nom de Phinée, « sacrificateur ». La pièce est divisée en 5 actes, dont le premier contient le prologue et le 1er épisode, le second le 2e épisode et le monologue de Jephté, le troisième sa rencontre avec Iphis et l'épisode suivant, le quatrième l'entretien avec le prêtre, et le cinquième les deux derniers épisodes. Le traducteur a largement amplifié le texte original, surtout pour les lieux communs, les antithèses et les passages emphatiques : le nombre des vers passe de 1.450 à 2.344 ! Son œuvre — et c'est là son seul intérêt, —offre un échantillon de ce style « pléiadisant » qu'employaient Du Bartas et d'autres poètes calvinistes. Tout huguenot qu'il est, Fiefmelin ajoute à la mythologie de son modèle ; par exemple, le fracas de la bataille est l'objet d'une comparaison inattendue :

..... Et semble que là bas
Pluton, brûlant d'amour, coure après Perséphone.

Il invente souvent des mots à la manière de Ronsard et de Du Bartas : *le pavois gorgonin, le bras Jephteïde, les veaux cornedorés, danse vite-ronde, ba-battre, enfurier*. Il a un faible pour les jeux de mots : *Nuit qui me nuis..., le tronc sourd dont sourd*

1. Cf. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 215.
2. Hans Sachs en a mis une à peu près semblable à la fin de sa tragédie allemande du sacrifice d'Isaac (1533).

notre malheur. Le style est rocailleux et boursouflé, mais quelques vers descriptifs sont assez bien venus [1], par exemple :

..... De nombreux chevaux
Qui, blanchissant leurs mors, battaient du pied la terre...

La traduction de Brinon n'est postérieure que de treize ans à la publication de la pièce précédente [2] ; mais elle en diffère autant que, par exemple, Racan de d'Aubigné : le goût et les « bienséances » remplacent le « forcènement ». Brinon l'a publiée à Rouen sous son nom, en même temps qu'une tragi-comédie intitulée l'*Ephésienne*, et l'a dédiée à son père, conseiller au même Parlement. Il continue à employer le décasyllabe, et divise la pièce en un prologue et sept actes [3]. Le style est coulant, facile; tandis que Fiefmelin exagère la redondance et l'emphase, Brinon reste souvent un ton au-dessous de Buchanan ; par exemple, les exclamations de Jephthé :

..... Tellus, hisce, patulos in specus
Sinuque vasti me vora...

sont traduites avec une simplicité relative :

Terre, ouvre-toi, afin de m'engloutir.

Après 1614, *Jephthes* n'est plus traduit en français, mais les lettrés de la première moitié du xvii[e] siècle l'ont lu, ainsi que *Baptistes* : on a vu au chapitre précédent les citations de Balzac, Chapelain et Corneille.

Si l'on examinait attentivement le fatras de tragédies qui a été publié chez nous pendant la seconde moitié du xvi[e] siècle, on découvrirait maint plagiat de *Jephthes*. Par exemple, dès 1557, dans sa longue et ennuyeuse tragédie latine sur le désastre de Saint-Quentin, Abel Souris, régent du collège de Navarre, s'approprie la discussion sur la valeur des songes et une partie de la brillante description du combat, que nous avons citée au

1. D'ailleurs, dans le fatras de ses œuvres Audiat a découvert quelques passages d'un style ferme et vigoureux.

2. B. Arsenal et B. Rondel. La traduction anonyme de *Baptistes*, parue l'année précédente, est probablement du même auteur.

3. M. Lanson signale une pièce de 1598, *Cammate*, qui en contient autant (*Esquisse*, p. 32), et M. Roy a publié en 1901, dans la *Revue bourguignonne*, une comédie médiévale en sept actes.

paragraphe V; pour moderniser le texte, il s'est contenté d'ajouter le mot *bombardicus*[1]! Nous verrons au chapitre XXI que l'auteur de *Saül furieux* a traduit littéralement un lieu commun exprimé par Symmachus et qu'il a peut-être imité quelques vers descriptifs. Comme dans *Jephthes*, le prologue du *Pharaon* de Chantelouve est débité par un ange[2].

Mais ces imitations partielles ont moins d'importance que l'influence générale, qui peut être définie ainsi :

1. — *Jephthes* a contribué à nous apprendre que les modernes pouvaient composer des tragédies à l'antique, en beau style, avec une catastrophe et des chœurs, et dont le sujet ne fût pas déjà traité par les anciens. Rappelons qu'en 1554 aucune tragédie française, sauf celle de Bèze, n'avait été imprimée, et que seule la représentation de *Cléopâtre* avait eu du retentissement.

2. — *Jephthes* a appris aux auteurs de tragédies chrétiennes à rapprocher d'un sujet biblique une situation analogue tirée du théâtre ancien[3]. Ce procédé a été employé par Bèze dès 1550, peut-être sous l'influence de *Jephthes*, par La Taille dans ses deux tragédies, par Garnier dans les *Juives ;* nul doute que sa diffusion ne soit due, pour une bonne part, au grand succès de *Jephthes*. Peut-être, enfin, Roillet a-t-il cru imiter Buchanan, quand il a si maladroitement réuni dans une de ses pièces la mort de S. Pierre et le sujet d'*Octavie*.

Par contre, l'exemple de *Jephthes* n'a pu prévaloir contre le respect superstitieux que les auteurs tragiques français ont eu pour la division en actes, et bien peu d'entre eux ont osé prendre Euripide ou Sophocle pour modèle : l'influence de Sénèque était prépondérante.

1. B. Nat., manuscrit latin nº 8136, fºs 28 et 35-37. — Cf. *Jephthes*, v. 73, 76, 84, 89-91, 119, 135, 235, 236, 239, 241, 244-245, 246, 292-296, etc...

2. En Angleterre, selon Brandl cité par Fries, le personnage de Storgé aurait été plusieurs fois imité. C'est très possible, car un pédagogue anglais, mort en 1568 Roger Ascham, n'hésitait pas à proclamer que seuls deux auteurs tragiques avaient appliqué les règles d'Aristote et d'Euripide : Watson et Buchanan (*The schole-master*, p. 284). La *Palladis tamia* de Meres répète, en 1598, l'opinion d'Ascham. Dans sa *Défense de la Poésie* (1595) Philippe Sidney, mort à 32 ans en 1586, qualifie d' « œuvres divines » les tragédies de Buchanan, qu'il place bien au-dessus du théâtre anglais.

3. Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 20.

VII

Conclusion.

On a discuté pour décider si *Jephthes* ressemblait davantage aux tragédies de Sénèque ou à celles d'Euripide. En fait, elle tient à la fois de l'un et de l'autre genre, mais doit certainement plus à Euripide qu'à Sénèque[1]. Les personnages inspirent la compassion, et non la terreur ou l'horreur; aucun d'eux n'est criminel. Nul forfait n'est commis, puisque la mort d'Iphis n'a pas été voulue par son père. L'effet pathétique est produit par l'imitation d'*Iphigénie* et d'*Hécube*. D'autre part, l'influence de Sénèque se manifeste dans le style oratoire et narratif et dans une partie des lieux communs. Enfin, celle des comiques latins est minime, car l'auteur a amplifié le récit de Sosie et lui a donné un air tout à fait épique.

Peu nous importe, ici, que Buchanan ait exercé une influence sur les théâtres portugais, allemand et anglais : c'est aux savants écossais qu'il convient d'étudier le prestige européen de leur compatriote. Peu nous importe, même, que son nom ait servi à Corneille avec ceux du « célèbre » Heinsius et de l' « illustre » Grotius pour justifier son *Polyeucte*. Mais je tiens à lui rendre la place qu'il doit occuper dans l'histoire de la tragédie française. En effet, il a été en relations avec de nombreux dramaturges qui tous, sauf peut-être Guérente, étaient plus jeunes que lui et qui reconnaissaient sa supériorité : collègue de Muret, il a connu Bèze, puis La Péruse. Florent Chrestien, probablement Jodelle, peut-être Roillet, Rupellus et Grévin. Par leur enseignement et leur conversation Muret et lui ont répandu parmi ces jeunes gens[2] le goût de la tragédie à l'antique, ils leur ont inspiré du mépris pour les moralités et les mystères, ils leur ont montré le prix d'un style pur et élégant. Jodelle a eu le mérite de faire jouer une tragédie originale écrite en français, mais

1. Un détail à noter : trois personnages portent des noms grecs.
2. Mettons à part Bèze qui était plus âgé que les autres et que son protestantisme intransigeant a porté à renier la plupart de ses anciennes doctrines littéraires.

Buchanan est le précurseur et le « maître du chœur » des poètes qui firent, à Paris, des tragédies entre 1553 et 1560; son *Jephthes* a été, jusqu'à l'apparition des *Juives*, la plus lue de nos tragédies bibliques, et son influence s'est longtemps prolongée.

CHAPITRE XIV

Pierre Fauveau.

Il peut sembler paradoxal de consacrer une notice à un poète dont l'œuvre dramatique a entièrement disparu. Mais les débuts de la tragédie française sont si mal connus que l'on ne doit négliger aucun des renseignements qui nous sont parvenus sur les plus anciens de nos auteurs tragiques.

Pierre Fauveau (en latin *Fulvius*) est né dans le Poitou, et il ne quitta pas cette province. Il fit un grand nombre de vers latins, dont son ami, Roland Bétolaud [1], a publié une faible partie, en 1576, à la fin d'un recueil poétique intitulé *Hodœporicum* [2]. On y rencontre les épitaphes de Marot, de Marguerite de Navarre, morte en 1549, de son mari, Henri d'Albret, et du géographe Oronce Fine, morts en 1555, un poème sur la retraite de Charles-Quint à Yuste (1555-1558), des vers pour la *Médée* de La Péruse, et surtout des poésies lascives et mignardes pour une certaine *Petronilla* [3]. Ses amours lui firent abandonner le projet qu'il avait conçu, d'écrire un poème sur Jeanne d'Arc [4]. Quelques vers de lui figurent en tête des *Règles de droit civil et canon*, publiées à Poitiers en 1557 par Bétolaud [5].

Selon Scévole de Sainte-Marthe [6], qui était plus jeune, mais qui fut en rapports avec lui à partir de 1553, il devait son talent littéraire à la fréquentation des membres de l'université de Poitiers, et surtout de Muret : quand celui-ci enseigna au collège

1. Sur ce juriste, doublé d'un auteur de vers latins et français, voyez Du Verdier, *Bibliothèque française*, t. V, p. 428.

2. B. Nat. — La plupart ont été reproduits dans les *Delitiæ C poetarum Gallorum*, 1609, tome I, p. 922-930.

3. Dans ses vers on remarque aussi les noms de J. Carrion et Laurent Jartius d'Angoulême, de Sébastien Colin, du poète poitevin Nicolas Regius, du médecin Jacobus Hero, d'Alticlarius et de Ch. Castelloclarus (Chantecler), de Duaren, et d'autres personnages qui seront nommés plus loin.

4. Il fait cet aveu à Maisonnier dans une élégie qui fut publiée en 1557 et qu'on peut lire au f° 66 de l'*Hodœporicum*.

5. B. Nat.

6. *Elogia*, 1606, p. 69-71.

de cette ville, il eut Fauveau comme compagnon d'études. Peut-être lui montra-t-il le *Julius Cæsar* qu'il avait écrit à Agen et qui fut joué au collège de Bordeaux. En 1545 ou 1546, il y eut une sorte de concours poétique entre Muret, Du Bellay et lui ; et Salmon Macrin lui donna le prix pour trois épigrammes amoureuses. Il périt en 1562, quand les huguenots de Poitiers pillèrent le couvent des Jacobins.

Il avait écrit des tragédies, qui étaient déjà perdues au moment où Sainte-Marthe publia son éloge; selon son historiographe, il imitait Sénèque avec goût et habileté, et de temps en temps, selon les circonstances, il prenait un ton moins grave [1]. Nous connaissons le sujet de l'une d'elles : elle était intitulée *Costis*, et avait trait à la mort de S^te^ Catherine, fille du roi Coste. Cette pièce est certainement postérieure à l'arrivée de Sainte-Marthe à Poitiers (1553). En effet, comme Bétolaud exhortait Fauveau à la terminer [2], notre poète lui répondit dans une épître fort intéressante. Voici comment il parle de ses occupations dramatiques :

> At mihi Melpomene tragico funesta boatu
> Exululat miseris sanguinolenta modis [3].
> Nempe ego, væsanos dum fallere conor amores,
> Urgeo lugubri pulpita [4] mœsta choro.
> O utinam tantum magnorum funera Regum,
> Corduba docta, tuis æmulus ingeminem [5] !

Ensuite, il fait allusion aux œuvres des poètes contemporains. Sainte-Marthe [6] songeait déjà aux *Métamorphoses chrétiennes*, qu'il publia seulement en 1579, dans ses *Œuvres* :

> Scævola Christigenum mutatas dicere formas
> Pergat, et audaci tendat in astra gradu [7].

1. *Tragœdiæ, in quibus Senecam unicum earum apud Latinos exemplar adhibito judicio prudentissime imitabatur : ut qui gravitatem pro re interdum aptissime remitteret* ».

2. Son épître, dans laquelle *Costis* est nommée, figure au f° 40 de l'*Hodœporicum* et dans les *Delitiæ*, I, 512.

3. C'est toujours la théorie de la tragédie lugubre à la manière de Sénèque !

4. Les tréteaux, c'est-à-dire la scène. Ce vers ne prouve pas que *Costis* ait été jouée : Fauveau emploie souvent les mots *pulpitum* ou *orchestra* pour désigner les tragédies. Ses émules disaient de même, au figuré : « faire résonner la scène française, la tragique scène... ».

5. Cf. *Hodœporicum*, et les *Delitiæ*, I, 929. Cordoue est la patrie de Sénèque.

6. Cf. A. J. Farmer, *Les œuvres françaises de Sc. de Sainte-Marthe*. Toulouse, 1920 (thèse), — Plattard, *La vie et l'œuvre de Sc. de Sainte-Marthe* (*Bull. de la société des antiquaires de l'Ouest*, 1924, p. 531-559).

7. Ce distique se retrouve à peu près textuellement dans l'élégie à Maisonnier (1557).

A Poitiers, l'on connaissait par Baïf et La Péruse la représentation de *Cléopâtre*, et l'on savait que Ronsard préparait une *Franciade* :

> Compleat orchestram Jodellius : alter ab Ida
> Gallorum in fines pertrahat Hectoridas.

Le poitevin Maisonnier[1] s'essayait à la tragédie, Denisot (*alias* comte d'Alsinois), qui avait de multiples aptitudes, s'adonnait à la poésie[2], et Bétolaud cultivait avec succès les mêmes genres que Jean Second :

> Grande cothurnatus reboet Mæsoneus ipse,
> Alcinous Gallis hæsitet in pedibus,
> Dulciloquum lepido superes licet ore Secundum,
> Petronilla mei laus erit ingenii.

Cette épître a été écrite entre 1553 et 1559, probablement après la mort de La Péruse, puisqu'il n'y est pas nommé. Je ne pense pas qu'elle soit postérieure à l'année 1556; car les *Varia poemata* de Roillet n'ont pas dû rester ignorés de ce poète néo-latin, et il est douteux qu'après les avoir lus, il ait songé à reprendre un des sujets que l'humaniste parisien avait traités dans le style de Sénèque. Rappelons enfin que Sainte-Marthe est né en 1536. En somme, l'épître date vraisemblablement des années 1554-1556.

L'auteur de *Costis* a dû s'inspirer de l'exemple du parisien Jodelle, de La Péruse, et d'autres amis poitevins. En effet, il y eut à cette époque, à Poitiers, plusieurs jeunes poètes qui avaient un vif penchant pour la tragédie : La Péruse rapporte de Paris sa *Médée*, traduite de Sénèque et aussi d'Euripide, et meurt en 1554 ; cette année-là, Baïf, ami de Jodelle et acteur de la *Cléopâtre*, arrive de la capitale. Deux années plus tard, Toutain publie son *Agamemnon*, traduit de Sénèque[3]. Sainte-Marthe révise *Médée*, et après la mort de Fauveau il collabore

1. Cf. Augé-Chiquet, *J. A. de Baïf*, 1909, et Banachevilch, *La Péruse*, 1923. On n'a conservé de lui que des poèmes liminaires. Selon Fauveau, il faisait des vers sur Thésée et sur Arthur (cf. épître à Maisonnier, 1557).

2. Son dernier recueil de vers a paru en 1553 ; il contient des strophes très variées. En 1555 et en 1559 il publia quelques vers sans rimes, à la manière antique ; il mourut en octobre 1559. Voir la thèse de M. Jugé (1907).

3. Cf. Mlle Delcourt, *Les traductions des tragiques grecs et latins en France depuis la Renaissance*, Bruxelles, 1925.

à une tragi-comédie de *Job*. Maisonnier, enfin, participe à l'engouement général.

Toutain, La Péruse, et peut-être Maisonnier imitaient Sénèque de très près, et s'efforçaient d'égaler sa grandiloquence; aussi l'on comprend que Saint-Marthe ait tenu à signaler l'originalité relative de Fauveau et la variété de ton de ses tragédies.

CHAPITRE XV

Claude Roillet.

I. La vie et les œuvres. — II. « Petrus ». — 1. Analyse. — 2. La composition — III. « Aman ». — 1. Analyse. — 2. La composition. — IV. « Catharina » — 1. Analyse. — 2. La composition. — V. Les personnages. — VI. Le style. — VII. Conclusion.

I

La vie et les œuvres.

A la différence des pièces latines de Buchanan, celles de Claude Roillet constituent la majeure partie de son œuvre; en France, au XVI[e] siècle, ce sont Ravisius Textor et lui qui fournissent les spécimens les plus nombreux et les plus typiques du théâtre néo-latin : l'un étant spécialisé dans les moralités et les farces, l'autre dans les moralités et les tragédies. Roillet doit être étudié, non pour son originalité, qui est très faible, mais parce que la plupart des œuvres contemporaines et analogues aux siennes ont disparu.

La Croix du Maine et Jean Morisot l'appellent Rouillet, et *Roilletus* peut, en effet, être transcrit ainsi; d'autre part, en 1575, Jean Boulæse écrit *Roillet*, et c'est ainsi que signe son frère[1]. Il importe de ne pas le confondre avec deux autres Roillet, ou Rouillet, qui, eux aussi, sont nés dans la vallée de la Saône, et ont professé à Paris un peu avant lui : Bernard Roillet de Beaune, et Claude Roillet de Lyon, principal du collège de Bourgogne au moins de 1519 à 1536, procureur de la nation de France à la faculté de droit en 1519, et recteur de l'Université en 1526[2].

1. Gaullieur, *Collège de Guyenne*, p. 60, fac-similé.

2. Félibien, *Preuves de l'histoire de la ville de Paris*, 1725, t. III, p. 457; — *Bull. de la soc. d'hist. de Paris*, 1893, p. 135. C'est Du Boulay qui a établi la distinction entre les deux Claude Roillet (*Historia universitatis parisiensis*, 1673, VI, 927); ceux qui les confondent, placent les débuts littéraires de notre poète à l'âge d'environ soixante ans !

Notre Roillet est né à Beaune vers 1520. Il perdit aussitôt sa mère et il vint à Paris après sa dixième année. Il fit de bonnes études que la mort de son père interrompit. Il entra de bonne heure dans l'enseignement : pendant quatre ans il fut professeur de grammaire au collège de Bourgogne; en 1546 il fut nommé procureur de la nation de France, puis il enseigna au collège de Boncourt, dont Pierre Galland, l'ennemi de Ramus, était le principal, et où il connut peut-être Muret, Buchanan, La Péruse [1]. En 1560 il obtint l'honneur du rectorat, et ensuite devint principal du collège de Bourgogne. En 1561 il fut délégué à la faculté des arts [2]. Sa mort est postérieure à l'année 1578. Selon Colletet, il faisait imprimer sur des feuilles volantes son poème sur les qualités qu'il exigeait de ses élèves, et les faisait placarder dans les rues de Paris : moyen ingénieux de faire de la réclame à son établissement. La plupart de ses amis et lui sont restés fidèles à l'orthodoxie.

Son œuvre, peu étendue, consiste surtout en vers latins. En 1556 paraît son œuvre principale : les *Varia poemata* [3], qui comprennent essentiellement quatre tragédies et trois dialogues, suivis d'une longue églogue virgilienne pour le retour d'Italie du cardinal de Lorraine, et d'un épithalame pour le mariage du lucquois Antoine Bartholomei avec Isabelle Cenami [4] : suivant la règle du genre au XVI^e^ siècle, notre régent a relevé ce poème d'une pointe de gaillardise. Des épigrammes sur des sujets variés terminent le volume; on y trouve les noms de Pierre Galland, Adrien Turnèbe, Guillaume Paradin, Jean Dorat, Jacques Charpentier [5] que Roillet félicite d'avoir défendu Aristote, et d'autres

1. Ils y étaient encore en 1553 (Banachévitch, *La Péruse*, 1923, p. 25) ; les vers dédiés par Roillet aux maîtres de Boncourt portent une date très voisine (1555), mais ses *Poemata* ne contiennent aucune allusion à ces trois dramaturges, qui étaient pourtant bien connus des poètes parisiens. C'est aussi en 1553, avant le carnaval, que la *Cléopâtre* fut jouée en ce collège.

2. Cf. *Mém. de la soc. de l'hist. de Paris*, 1914, p. 54.

3. B. Nat., catalogue photographique ; — Bibl. Ste Geneviève ; — Musée britannique (exemplaire portant la signature d'*Edoardus Mychelborn*, 1586). Le privilège est du 9 mai 1556.

4. Les Cenami étaient des marchands et banquiers lucquois établis à Lyon au XVI^e^ siècle (Em. Picot, *Les Italiens en France au XVI^e^ siècle*, 1901-1918, p. 133) ; le marchand Pandolfo Cenami, né à Paris, est nommé dans un ouvrage de 1536 (*Cat. J. de Rothschild*, IV, p. 471). Je ne connais pas le « patricien de Lucques » qui s'appelait Ant. Bartolomei, mais il y avait à Lyon une famille de marchands florentins qui portait ce nom et était en relations avec les Cenami ; un Antoine-Marie Bartolomei cherchait, en 1594, à retourner de Florence à Lyon (Picot, *ib.*, p. 117, 124, 134 ; — Charpin-Feugerolles, *Les Florentins à Lyon*, 1894, p. 33).

5. Cf. sur cet ennemi de Ramus l'ouvrage de Waddington, p. 265. Leur première querelle au sujet d'Aristote eut lieu en 1551.

personnages moins connus : son frère aîné Nicolas [1], auteur de poèmes sacrés qui ne semblent pas avoir été imprimés, son collègue de Boncourt Jean Prévot [2], Jean Ferrand, archidiacre de Sens, Jean Lefèvre [3], Louis de Rouville [4], Jean Pellerin [5], Thomas Bellus, Adrien Sombret, Jean Nestor [6], Antoine Prunier, Pierre Le Clerc [7], Louis Miquel [8], Dominique Reollin [9], Aymon Morel, Pierre Pennier, le médecin Jean Columbet, les théologiens Sylvain Briou, Jean Fournier [10] et Noël Paillet [11], Guillaume Bernard, principal du collège de Bourgogne [12], et Philippe Montanus, principal du collège de Tournai, et enfin deux auteurs damatiques : son ami intime Jean Calmus [13], de Sens, et Jean

1. Ce maître ès arts a envoyé des vers liminaires à son maître Cl. Guilliaud, chanoine d'Autun, pour ses *Collationes in epistolas beati Pauli* (1543) et pour ses *Enarrationes in evangelium secundum Johannem* (1548). Il était professeur au collège de Guyenne en 1533 et habitait Toulouse en 1536 (cf. Mlle Pellechet, *Catalogue des livres de Cl. Guilliaud*, 1890 ; — Gaullieur, *Histoire du collège de Guyenne*, p. 53, 60 et 548 ; — Robert Britannus, *Orationes*, 1536, fos 69 et 72).

2. C'est un ami de jeunesse de Lambin, à qui il a raconté en 1553 la représentation de la *Cléopâtre* à Boncourt ; M. Potez a publié plusieurs lettres que le célèbre philologue lui a adressées entre 1552 et 1554 (*R. H. L.*, 1906, p. 495, 683, etc... ; cf. Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, p. 151). Il fut nommé recteur en octobre 1564.

3. Est-ce le dijonnais Jean Lefèvre, chanoine de Langres, secrétaire du cardinal de Givry et auteur de divers ouvrages, ou bien un navarriste, qui exerça le rectorat en 1550 et qui paraît avoir été le maître d'Adam Blackwood vers 1560 ? Cf. La Croix du Maine et Du Verdier ; — Du Boulay, *Hist. universitatis parisiensis*, VI, 978 ; — Launoy, *Collegii Navarræ historia* ; — *Cat. J. de Rothschild*, IV, p. 89 ; — fiches Picot ; — E. Marcel, *Le cardinal de Givry*, 1926.

4. Est-ce le grand veneur de France (*Catalogue des actes de François Ier*) ?

5. Professeur d'histoire de la philosophie ancienne au Collège de France à partir de 1567 ou 1568 (A. Lefranc, *Histoire du collège de France*, p. 382).

6. Ce médecin est nommé, en juin 1559, recteur de l'université de Paris ; il dédiera en 1564 à la reine mère son *Histoire des hommes illustres de la maison de Médicis*.

7. Curé de S. André-des-Arcs et conservateur des privilèges apostoliques de l'université, *Petrus Clericus* appartenait à une famille de robe et d'église et était lié avec Lambin (Potez, *La jeunesse de Lambin*, *R. H. L.*, 1902, p. 405).

8. Est-ce Jean-Louis Micqueau (Micquellus), de Reims, qui était régent au collège de Champagne à Orléans ? En 1556, il professait encore le catholicisme (cf. La Croix du Maine, II, 55 ; — Haag, *La France protestante*, 1re éd., VII, 414 ; — fiches Picot ; — *Cat. J. de Rothschild*, II, p. 551).

9. Dom. Reulin, médecin bordelais, publie à Paris en 1558 une méthode de grammaire grecque, en 1560 un ouvrage sur les aliments, en 1580 un traité de chirurgie (Du Verdier).

10. Délégué, en 1562, à la conférence de S. Germain-en-Laye et au concile de Trente.

11. Professeur au collège de Bourgogne en 1543 et délégué au concile de Trente en 1562 (Du Boulay, VI, table).

12. Quicherat le cite sous le nom de Benard (*Hist. du collège Sainte-Barbe*, I, 368).

13. Roillet le connut probablement à Sens, puisque son épître à Ferrand contient des détails précis sur cette ville et sur Mongérin, commune voisine de Sens. Calmus fut professeur à Sainte-Barbe ; en 1539, le principal, Jacques de Gouvéa le jeune, interdit la représentation de comédies latines et françaises

Roche ou Laroche ou Desroches[1] (*Rupellus*), d'Autun, auteur inconnu de comédies et de tragédies latines et françaises. Les personnages visés dans les épigrammes satiriques portent des pseudonymes, certaines sont assez libres.

La même année, Jean Penon, avocat de Sens, publie quelques vers de lui en tête de son *Ancienne coustume du bailliage de Sens*[2]. En 1559 paraissent une *Elegia de obitu Petri Gallandii* et une *Ode ad Guillelmum Gallandium*[3]. La même année, il fournit des vers liminaires à P. Boaistuau pour ses célèbres *Histoires prodigieuses*. En 1560, Roillet, son ami Turnèbe, Léger du Chesne, Hélie André et Cl. d'Espence composent en vers latins un « tombeau » pour Joachim du Bellay[4]. En 1563, il publie un discours et une ode sur la mort de François de Guise[5], et chez Nicolas Bonfons la traduction française de sa *Philanira*. En 1565, la mort de Turnèbe fait surgir quantité de poèmes à sa gloire; pour son compte, Roillet imagine de faire parler l'Université sur la maladie de l'illustre professeur; son poème, intitulé *In tristissimum Ad. Turnebi morbum Academiæ prosopopœia*, mentionne les morts récentes de Toussain, de Stracelle et d'un certain Morel (peut-être le libraire Guillaume Morel, mort en 1564) ; un autre laudateur du défunt, Jean Morisot, a fait allusion, dans un poème analogue, à l'œuvre de Roillet[6]. Entre

qu'il avait composées avec l'aide d'autres régents ; Calmus suscita une émeute des barbistes, et Gouvéa et son oncle Jacques l'ancien obtinrent du recteur son expulsion. En décembre 1545 il reçut la charge trimestrielle de recteur. Malgré son aventure héroï-comique, il offrit, en 1548, ses services à Gouvéa l'ancien, qui le nomma sous-principal ; mais peu après celui-ci fut obligé de quitter Sainte-Barbe, et Calmus fit probablement de même. Il professa aussi aux collèges de Lisieux et du Plessis. Il mourut avant l'impression des *Poemata* de Roillet (cf. le répertoire de Bolle, — Creizenach, II, 83 et 180, — Quicherat, *op. cit.*, I, 252, 258-264, 283, 286, 365).

1. Papillon ne cite aucun nom de ce genre. Mme Des Roches était appelée en vers latins *Rupella*.

2. Cf. abbé Papillon, *Bibl. des auteurs de Bourgogne*, 1742, II, 214. Je n'ai pas rencontré d'édition ancienne de cet ouvrage de droit.

3. Publiées à Paris chez Harsy (B. Nat.). L'élégie a été rééditée à la suite de l'ode, avec des additions. Dans ces deux pièmes, Roillet loue P. Galland d'avoir rénové et fait prospérer le collège de Boncourt, et nomme d'autres professeurs du collège de France : Latomus, Vatable, Toussain, Stracelle, Strébée, Jean Magnien et Jean Pena (cf. Lefranc, *op. cit.*).

4. Cf. Fr. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs du XVIe siècle*, p. 236, et l'édition des œuvres de Du Bellay en 1574 chez Féd. Morel, fo 559.

5. Je n'en ai pas trouvé le texte, mais la B. protestante et le Musée Condé possèdent une traduction versifiée de l'ode. Le style est emphatique. On y réfute les accusations des Calvinistes contre le duc, et on rappelle le pillage du tombeau de Louis XI, que Ronsard a décrit avec tant de force.

6. B. Nat. et B. de la Sorbonne. Le poème de Roillet n'a pas été recueilli parmi les éloges funèbres placés à la fin des *Opera varia* de Turnèbe.

1566 et 1575, « Monsieur Maistre Claude Roillet, aussi chanoine de Laon » [1], compose trois huitains en vers français pour l'église de Laon au sujet d'une démoniacle; il s'agit sans doute de notre personnage.

En 1570, selon Papillon, paraît à Cologne l'ouvrage suivant : *Christus patiens, Gregorii Naziazeni Tragedia, seu potius tragicomœdia, a Cl. Roilleto Belnensi versibus latinis exposita.* Je ne l'ai pas rencontré, mais dans l'édition gréco-latine des œuvres de S. Grégoire de Nazianze donnée à Paris en 1611, on peut lire au tome II, page 253 sq., une traduction en vers latins du *Christos Paschôn* qui est attribuée à Claude Roillet de Beaune et qui est fidèle au texte.

En 1575, il compose et fait paraître l'*Acteon Gallicus super apotheosi Caroli IX... auspicato adventu et in auguratione Henrici III* [2]; en 1578, Emotte insère des vers liminaires de lui dans sa *Catholicæ fidei professio* [3]. Selon Papillon, Guillaume Paradin, dans un de ses ouvrages, lui rendit la monnaie de ses éloges.

Bien qu'il ait été en relations avec Du Bellay et de célèbres humanistes, Claude Roillet n'a pas atteint la renommée, et son nom est vite tombé dans l'oubli. A ma connaissance, aucun auteur important du xvi[e] siècle n'a parlé de lui. Sauf *Philanire* et la traduction de la tragédie grecque, aucune de ses œuvres n'a été rééditée; à peine trouve-t-on quelques extraits dans la *Farrago poematum* de Léger du Chesne (1560) et dans les *Delitiæ C poetarum gallorum* (1609). *Philanira* eut du succès, puisqu'elle fut jouée en 1564-1565 au Trinity College de Cambridge [4], et que Bonfons en réédita le texte français à Paris en 1577. Mais ni dans le théâtre de Griæus, élève à Boncourt, ni dans celui du navarriste Roze, je n'ai découvert d'imitation textuelle de ses tragédies. Seuls les auteurs de pièces consacrées à Esther se sont inspirés de lui [5].

Ses trois dialogues *Vinearia, Fortunæ conjugium, Diana sive satyri,* sont écrits en hexamètres et ont probablement été

1. Jehan Boulæse, pauvre du collège de Montaigu, *Le manuel de l'admirable victoire du corps de Dieu...*, Paris, 1575, p. 277.
2. Renseignement du P. Lelong et de Papillon, non vérifié.
3. Renseignement de Papillon, non vérifié. Sur Pierre Emotte, né à Autun ou à Beaune, théologal à l'église de Laon, et mort en 1580, voir Papillon, Moréri, et Féret, *La faculté de théologie de Paris* (époque moderne) II, 198.
4. Cf. Boas, *University drama*, p. 21.
5. Voir *infra* le chapitre sur Rivaudeau, Montchrestien paraît avoir imité le plan de l'*Aman* de Roillet.

joués par les écoliers. Les deux premiers sont des moralités allégoriques : la *Vinearia* a pour sujet la parabole des vignerons homicides [1] (S. Matthieu, XXI); à la différence de la plupart des « Comédies sacrées », il n'y a dans cette courte pièce aucun élément comique ; le style est noble, et le ton véhément. Les personnages du second sont : la Fortune, la Vertu, la Paresse, le Luxe, la Faveur, Vénus, Cupidon, Theodorus le bon jeune homme et Panurgus l'arriviste. Le troisième est une pastorale mythologique, où Diane fait prisonnier Cupidon, Virbius (Hippolyte) raconte sa mort, et les satyres trop entreprenants sont mis en fuite par les nymphes [2]. Le but de cette pièce est de recommander la chasteté aux jeunes gens.

Ses quatre tragédies, intitulées *Philanira*, *Petrus*, *Aman*, et *Catharina*, sont précédées d'une courte préface, où il déclare que sur un petit nombre de points il ne s'est pas scrupuleusement conformé aux conseils d'Horace ou aux modèles de Sénèque [3]; il ajoute qu'en général il s'est rapproché de l'usage des Grecs. Bien que *Philanira* soit une tragédie profane, il convient de signaler ses caractéristiques : elle se passe au Piémont, et son sujet est soi-disant emprunté à l'histoire contemporaine, comme ceux de la *Soltane* de Bounyn (1561), et de la tragédie de Jean Bretog (1571); il est apparenté à un conte publié par Giraldi Cinthio dans ses *Hecatommithi* en 1558 et à la tragédie postérieure du même intitulée *Epitia* : Whetstone dans *Promos et Cassandra* (1578) et Shakespeare dans *Mesure pour mesure* ont imité Cinthio. C'est l'histoire, souvent mise au théâtre, d'une femme qui sacrifie sa pudeur pour sauver un être cher. Roillet a exposé crûment des situations tragiques [4] et scabreuses; mais il ne faudrait pas en conclure que la pièce n'a pu être jouée par des élèves [5]. La règle de l'unité de temps est observée; mais à

1. La *Vinea Christi*, que l'allemand Ziegler a publiée huit ans avant Roillet, est tirée du ch. XX de S. Mathieu (cf. Bahlmann, *Die lateinischen Dramen... 1480-1550*, 1893).

2. Sannazar a décrit la poursuite des Nymphes par les Satyres dans un poème que Marguerite de Navarre a imité (*Suite des marguerites*, 1547, — édition F. Frank des *Marguerites*, 1873, III, p. 167-200).

3. Souris, régent de Navarre, se souvenait de ce passage, quand il écrivait, en 1557, dans la préface de sa tragédie : « *Plerique in nobis desiderabunt technologiam illam Horatii, et neglectam Senecæ imitationem* ».

4. Malgré le précepte d'Horace, on exhibe un cadavre sur la scène, comme dans l'*Hippolyte* de Sénèque et dans le *Polyphontès* grec de Grimæus.

5. Nous ne savons rien sur la représentation des pièces de Roillet. Quand, dans un article d' « actualité » (*Revue de France*, 15 novembre 1925), M. Bever

l'intérieur des actes l'action change de lieu, pendant que le chœur prononce quelques paroles. Le bourreau Sanga [1], friand de plaisanteries cyniques et impatient d'exercer son talent, provient sans doute des mystères; mais l'auteur a pris aux poètes latins son style fleuri et de nombreux centons, à Sénèque ses ornements de style (songe, descriptions macabres, comparaisons, hyperboles, antithèses), et il a imité des tirades d'*Hippolyte* et de *Médée*. Les personnages mêlent le nom du Christ à ceux des divinités mythologiques. La pièce est très scénique et quelquefois émouvante, mais la psychologie de l'auteur est bien courte, car il propose à notre admiration une femme qui se conduit de façon encore plus répugnante que la matrone d'Ephèse. Elle a été traduite en français vers pour vers [2].

II

Petrus.

1. *Analyse.*

Cinq actes, 1.364 vers : 274-303-366-265-156. Il y a quatre monologues, tous au début d'un acte, formant au total 256 vers, soit le quart des vers prononcés par les personnages. Quatre actes se terminent par des chœurs, formant 280 vers. Personnages : Néron, le Vieillard, Anicet, Pierre, Lin, Clet, Pétronille, Poppée, le préfet, le messager ; — chœur de chrétiens. Dans cette pièce comme dans les suivantes Roillet use fréquemment de dimètres anapestiques, quand les personnages sont en proie à la passion.

Le premier acte se passe sans doute au Palais. Vers 1-81 : Néron se réjouit de son omnipotence; Britannicus, Burrhus sont morts, Poppée a remplacé la stérile Octavie ; il règne sur tous les peuples. Cependant la secte des chrétiens lui résiste encore, elle est dirigée par Pierre qui va payer cher son triomphe sur

affirme qu'elles figuraient au répertoire des Basochiens, il répète une fable de Mouhy, que Faguet avait prise à son compte et dont on a fait justice il y a plus de trente ans. Mais il est bien probable qu'elles ont été jouées par les collégiens.

1. Ce nom a été emprunté aux comiques latins ou à Barthélémy de Loches.

2. Exemplaires à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque Rondel. Les vers sont en rimes plates ou croisées de 6, 7, 8, 10, et une fois de douze pieds. Voir l'analyse de la pièce dans Faguet, p. 398.

Simon. — Vers 82-165 : le vieillard intervient et discute longuement avec lui. C'est le traditionnel débat sur la cruauté et la clémence. Néron reçoit fort mal les reproches et les maximes du vieillard. — 166-202 : un nouvel arrivant, Anicet, homme à tout faire de l'empereur, l'encourage à sévir contre les chrétiens. Néron lui donne l'ordre d'arrêter leur chef. — Le chœur déplore la lâcheté actuelle des Romains (203-274).

275-380 : Au 2e acte, Pierre s'accuse de sa lâcheté ; il a fui devant le danger, abandonnant son troupeau ; mais Dieu lui a rendu le courage [1] : il va revenir, et expier ses fautes par le sacrifice de sa vie. Cette scène se passe vraisemblablement hors des murs de Rome. — 381-418 : Lin et Clet se plaignent des fureurs de Néron et de la fuite de Pierre. — 419-478 : Mais justement le voici, ainsi que sa fille Pétronille. Ils ont beau l'engager à conserver sa vie, il manifeste un courage stoïque ; il repousse même les supplications de sa fille. — 479-505 : Anicet paraît avec ses soldats ; il compte sur la reconnaissance de Néron, s'il découvre le chef des chrétiens ; aussi s'écrie-t-il : « Allez, soldats, courez partout, arrachez-le de sa cachette. » Il l'aperçoit, le fait saisir et lier ; Pierre les apostrophe avec dédain. — Le chœur final est consacré à Dieu tout-puissant, soutien des opprimés (506-577).

Le 3e acte contient surtout l'interrogatoire de Pierre par Néron ; mais cet épisode important est précédé d'un hors-d'œuvre. 578-616 : Poppée, qu'on ne s'attendait pas à voir en cette histoire, se réjouit de son triomphe sur Octavie, mais elle redoute les chrétiens et leur chef qui déblatère contre elle. — 617-659 : Néron arrive et lui demande affectueusement la cause de son trouble ; elle lui apprend ses griefs contre Pierre. L'empereur lui promet un prompt châtiment [2]. — 660-871 : D'ailleurs, Anicet amène Pierre, et entre celui-ci et l'empereur s'engage un copieux dialogue. Pierre rappelle les preuves bien connues de la toute-puissance divine : la traversée de la Mer Rouge, Daniel et les lions, les enfants dans la fournaise, — et sa propre délivrance de la prison d'Hérode. Néron lui promet des supplices dignes des Enfers et l'accuse de magie. Pierre répond éloquemment que les prodiges accomplis par lui ou par Moïse, ne sont pas des actes

1. Roillet a escamoté l'apparition de Jésus-Christ : elle s'est passée dans la coulisse. Les auteurs de tragédies chrétiennes évitent le plus possible les apparitions divines.

2. Faguet a donc tort d'écrire sur Poppée : « Nous ne la voyons point user de son crédit sur Néron pour précipiter la persécution ».

magiques, mais des manifestations de la volonté de Dieu. Comme Néron méprise ce Dieu mort sur la croix, dans une tirade d'une belle envolée Pierre lui explique le sens profond de la Passion. Tandis qu'il est en proie à l'enthousiasme, Néron ordonne qu'on le mette en croix. — Le chœur décrit la colère d'une femme offensée, avec force exemples mythologiques et hébraïques (872-943).

Chose inouïe, le 4e acte ne débute point par un monologue, mais par un dialogue entre Pétronille, Lin et Clet (944-1017) ; elle les presse de questions sur son père, puis elle part à sa recherche. — 1018-1063 : Le préfet impatient ordonne à ses hommes de conduire Pierre à la croix. — 1064-1144 : Tandis que l'apôtre console le chœur qui pleurait sur son sort, une femme fend la foule : c'est Pétronille qui vient dire un éternel adieu à son père ; celui-ci exhale une joie débordante qui contraste avec la douleur de la jeune fille : « Ne pleurez point, dit-il, ne retardez pas mon bonheur », et il reprend sa marche au supplice. Pétronille, désormais seule au monde, s'abîme dans le désespoir. — Le chœur se livre à des considérations philosophiques fort peu chrétiennes sur l'existence et la nature de Dieu (1145-1208).

Le 5e acte renferme naturellement un long récit de la mort de l'apôtre, précédé de courtes lamentations de sa fille (1209-1238) ; à la fin de la pièce, Pétronille se réjouit du sort de son père (1239-1264).

2. *La composition.*

Si l'on veut se rendre compte de la distance qui sépare cette pièce scolaire d'un mystère, on n'a qu'à lui comparer un texte dramatique qui était encore joué au temps de Roillet : le Mystère des *Actes des Apôtres*. Dans les 8e et 9e parties de cet ouvrage, les derniers moments de l'apôtre, authentiques ou apocryphes, sont reproduits en détail : il convainc d'imposture Simon le magicien, il ressuscite le mignon de l'empereur ; après la mort de Simon, on l'arrête et on lui fait son procès ; il convertit ses gardiens. Sorti de prison, une subite défaillance lui fait quitter Rome, mais Jésus-Christ surgit sur son chemin, lui fait honte de sa lâcheté, et il retourne à Rome. Condamné par le préfet Agrippa, il est mis en croix. Son âme monte au Ciel, et il appa-

rait, la nuit, à Néron terrifié. L'auteur suivait, pas à pas, en l'amplifiant, la *Légende Dorée* ou un recueil analogue d'histoires pieuses. En outre, les Gréban et les remanieurs avaient tiré prétexte du martyre de Pierre pour narrer longuement des anecdotes profanes, mais curieuses : les tours de Simon, la catastrophe qui met un terme à sa carrière, les turpitudes et la fin de Néron.

Quelle simplification chez Roillet ! Nous sommes vraiment jetés *in medias res !* Simon est tout juste nommé. Au 1er acte, c'est l'exposition, et le danger se prépare; et au 2e acte, le débat de conscience a pour résultat l'arrestation de Pierre. Dans le mystère, son séjour en prison durait assez longtemps et était rempli d'événements; Roillet le réduit à la scène essentielle : la discussion entre l'empereur païen et le chef de l'église catholique; elle est placée au 3e acte. Après un acte peu utile à l'action, mais assez émouvant, vient le récit final.

Les détails secondaires (les tours de Simon, la conversion des gardiens, l'ensevelissement, l'apparition) sont omis; l'intérêt est concentré sur l'apôtre: nous assistons à un pathétique drame de conscience en deux moments : seul, il passe de la lâcheté au remords, puis au ferme propos; quand il revoit ses amis et sa fille, il résiste à toutes leurs supplications. Peut-être Roillet n'a-t-il pas inventé ces discussions de Pierre avec Lin, Clet et Pétronille; en tout cas, il en a compris la valeur dramatique.

Cette concentration du sujet, cette répartition en actes nettement séparés, cet intérêt psychologique font honneur à Roillet. Il n'y aurait qu'à le féliciter d'avoir profité des leçons de Sénèque, d'Horace et aussi peut-être de Stoa et de Buchanan, s'il n'avait pas mis dans la pièce son vieillard, sa Poppée et ses chœurs. D'où viennent-ils donc ? Des tragédies de Sénèque que notre poète a cru nécessaire de plagier. En mélangeant à l'histoire de S. Pierre celle de Poppée, il a gâté sa pièce.

Ainsi, Néron, selon l'histoire, a ordonné la mort de l'apôtre : excellente occasion pour opposer au tyran, qui commet des crimes par bon plaisir, le vieux raisonneur qui discute pied à pied avec lui ! Ce personnage, cher à Sénèque, figure dans *Octavie*, tragédie d'auteur inconnu, mais qui était jointe aux pièces du poète philosophe : il s'y appelle même Sénèque; Roillet le nomme tout bonnement le Vieillard, puisqu'il suppose que le philosophe romain est déjà mort quand *Petrus* commence. Il ne

voit pas qu'il est absurde de nous montrer Néron joyeux d'avoir secoué toutes les tutelles, et ensuite se laissant patiemment morigéner par ce vertueux anonyme. Leur dialogue, où abondent les stichomythies, est en partie copié de la pièce latine : les vers 93-100 de *Petrus* ressemblent beaucoup aux vers 441-444 et 456 d'*Octavie;* comparer aussi *Petrus* 150-154 et *Octavie* 492-496, *Petrus* 165 et *Octavie* 889.

Dans la scène suivante Anicet encourage Néron au crime ; l'idée est heureuse de faire succéder le conseiller pervers au bon vieillard; mais la substance de son discours provient d'*Octavie* : s'il raconte les proscriptions d'Auguste, s'il décrit Philippes et Actium pour recommander à Néron la manière forte, c'est que celui-ci avait répondu à Sénèque par le même exemple, par les mêmes descriptions : les vers 173-191 de *Petrus* viennent directement d'*Octavie*, vers 504-531.

Sautons maintenant au 3e acte : pourquoi Poppée nous parle-t-elle de ses histoires conjugales? C'est qu'elle figure dans *Octavie*, pièce dont le sujet est la lutte de Néron contre sa femme légitime. Roillet veut garder le plus possible de son modèle ; et en supposant que Poppée est ou se croit attaquée par S. Pierre [1], il l'a introduite tant bien que mal dans sa pièce. Elle se vante de son succès auprès de Néron et du sénat, tandis que dans *Octavie* c'était sa Nourrice qui la félicitait. A part le changement de personne dans les verbes, il y a de grandes ressemblances entre les vers 694-702 d'*Octavie* et les vers 578-585 de *Petrus*.

Au 1er acte des deux pièces le chœur se plaint de la servilité des Romains actuels et cite les exemples de Lucrèce, de Virginie, de Tullia, d'Agrippine. Les mètres sont différents, mais le sujet est le même; pour Tullia, Roillet a renchéri sur son modèle et a multiplié les figures de rhétorique; pour Agrippine il a fortement abrégé, et il a ajouté les exemples de Britannicus, de Burrhus, de Sénèque et d'Octavie. Poppée croit avoir à se plaindre des chrétiens, et veut tirer d'eux une sanglante vengeance : c'est l'occasion, ou jamais, d'utiliser le chœur des Corinthiens sur la colère de Médée et des femmes offensées ; il y a communauté d'idées et d'images entre les vers 872-874 et 880-883 de *Petrus* et les vers 579-585 de *Médée*.

1. C'est pure invention. Les biographies de S. Pierre ne font aucune allusion à Poppée. Roillet a probablement puisé l'idée de ce conflit entre le saint et la femme adultère dans l'Ecriture sainte, et particulièrement dans l'histoire de S. Jean-Baptiste.

Après avoir énuméré ces grands plagiats, il est inutile de signaler les imitations isolées [1] : le lecteur a pu constater combien l'imitation d'*Octavie* par Roillet était servile et souvent maladroite.

III

Aman.

1. *Analyse.*

Cette pièce offre un intérêt particulier, puisque son sujet a été souvent mis à la scène en France aux XVI[e] et XVII[e] siècles [2] et que parmi les émules de Roillet figure Racine. Cinq actes, 1.414 vers. Les actes ont au minimum 174 vers, au plus 382. Personnages : Aman, le Vieillard, le roi Assuérus, Mardochée, le chœur, Athach, Arbonas, la reine Hester, 1[re] et 2[e] servantes. Tous les personnages, sauf le Vieillard, sont mentionnés dans la Bible. Pas de messager.

Le 1[er] acte correspond au III[e] chapitre du *Livre d'Esther* : colère d'Aman contre les Juifs, et édit du Roi. — Vers 1-22 : Monologue d'Aman, exhalant sa fureur contre Mardochée qui ne s'incline pas devant lui. — 23-117 : Un vieillard l'observe, puis l'aborde et lui demande la cause de sa colère. Naturellement il s'ensuit un dialogue sur la sévérité et la clémence [3]. Aman, loin de se laisser persuader, va au Palais [4] pour réaliser sa vengeance. — 118-189 : Nous nous transportons chez le roi ; son favori l'excite contre les Juifs et montre les avantages que rapporterait leur extermination ; Assuérus lui donne son anneau et lui promet de faire ce qu'il voudra. — 190-243 : Le chœur décrit la fureur d'Aman et invoque le secours de Dieu.

1. Par exemple, Octavie est accusée d'inceste tout comme dans la pièce du pseudo-Sénèque. Ailleurs c'est le début de la 4[e] églogue de Virgile qui est imité dans un sens chrétien (v. 836).

2. A l'étranger, signalons l'*Hamanus* de l'allemand Naogeorgus (1543, édition collective d'Oporin en 1547), l'*Edessa* du flamand Eutrachelius (Gand, 1549), l'*Esther* de Philicinus (1563), et de nombreuses pièces en langue vulgaire, — et en France les tragédies de Le Devin (perdue), Rivaudeau, Matthieu, Montchrestien, Du Ryer, etc... Cf. *Mistère du Viel Testament*, VI, p. XIII, et le copieux répertoire de Rud. Schwartz, *Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters*, 1898.

3. Cf. *Petrus*, I, 2; *Thyeste*, vers 175; *Phéniciennes*, 654; *Œdipe*, 678; *Troades*, 330; *Octavie*, 437, etc.

4. Le Vieillard indique ce déplacement : *En plenus ira regiam petit domum.*

Au 2e acte Mardochée décide Esther à intervenir. — 244-306 : D'abord Mardochée seul, probablement sur la place du palais, récrimine contre Esther qui lui envoie un riche vêtement, mais qui laisse les Juifs aller à la ruine. — 307-405 : Nous sommes maintenant à l'intérieur du palais, chez Esther qui fait répéter à son serviteur Athach les paroles que Mardochée lui a dites : le vieillard exige qu'elle décide le roi à retirer son édit. La reine, émue, demande à Athach d'annoncer qu'après trois jours de jeûne elle ira chez Assuérus (cf. chap. IV, versets 5-16). — 406-463 : Athach, seul, rappelle qu'en diverses occasions Dieu a secouru les Juifs dans le besoin, puis il voit Mardochée en prières. — 464-491 : Il lui répète les paroles de la reine, et le vieux Juif commande au chœur de prier et de pleurer. — 492-625 : On évoque quelques souvenirs glorieux de l'histoire d'Israël et l'on adresse à Dieu de nouvelles supplications, en partie imitées de la prière de Mardochée qui se trouve seulement dans le texte des Septante [1].

Au début du 3e acte les trois jours se sont écoulés. — 626-693 : La prière d'Esther qui figure dans le texte des Septante, est en partie reprise dans un monologue de la reine. — 694-772 : Ses servantes lui reprochent d'avoir terni sa beauté par le jeûne et les macérations ; elle leur ordonne de préparer les vêtements royaux. — 773-809 : Le chœur met Esther au-dessus d'Hélène et des maîtresses de Jupiter [2].

Le 4e acte est tout en récits ; 810-885 : Arbonas rassure les Juifs en leur racontant longuement l'entrevue d'Esther et d'Assuérus; les détails pittoresques ou pathétiques sont tirés du texte des Septante [3]: le roi a pardonné à Esther son audace, et elle l'a invité à venir déjeûner chez elle avec Aman. Le banquet a lieu en ce moment même. A propos du banquet, le chœur invoque Bacchus, dieu du vin, et Cérès, déesse de la nourriture. —

1. La traduction grecque du livre d'Esther par les Septante diffère sur certains points du texte hébreu, et contient en plus un songe de Mardochée et deux prières prononcées l'une par lui, l'autre par sa nièce. S. Jérôme et la plupart des Pères et des Docteurs ont rejeté ces additions, mais à cause de leur valeur édifiante et dramatique elles ont été utilisées par Roillet, Matthieu, Montchrestien, et même par le protestant Rivaudeau. Le concile de Trente les a jugées aussi canoniques que le texte hébreu.

2. Ces comparaisons mythologiques sont tirées d'un chœur d'*Octavie*, v. 762-777. Grévin songeait-il aux propos des « chambrières » d'Esther, quand il écrivait, cinq ans plus tard, en tête de ses comédies : « Je ne suis point de ceux qui font parler... une simple chambrière française des amours de Jupiter avec Léda » ?

3. Le texte hébraïque (V, 1) est beaucoup moins dramatique.

886-919 : Pendant le chœur un jour s'est passé. Aman est de nouveau exaspéré, car hier (*heri*) au sortir du banquet il a rencontré Mardochée qui ne s'est pas incliné devant lui (cf. chap. V, verset 9) ; sur le conseil de sa femme et de ses amis, il le fera crucifier, malgré le Vieillard, avec qui il échange les stichomythies habituelles.

920-972 : Dans un monologue Athach développe l'antique lieu commun des rois accablés de soucis, puis il cite l'exemple d'Assuérus qui travaille même la nuit, et qui, cette nuit, s'est fait lire les chroniques de son règne (cf. chap. VI, verset 1) ; sur son ordre Athach recherche Aman. Mais justement voici le favori ; Athach lui fait part de l'ordre royal ; ensuite, pendant qu'Aman s'entretient, hors de notre vue, avec le souverain, Athach prononce quelques vers sur son orgueil. — 973-1005 : Aman sort bientôt, la rage au cœur, et raconte sa méprise (cf. versets 6-10). — 1006-1134 : Les Juifs savent que Mardochée va être promené en grande pompe par Aman; ils exultent et entonnent un chant de triomphe : « *Ohe ! vicimus ! Ohe ! vicimus !* ». A la fin de leurs couplets joyeux on entend la voix désolée d'Aman qui clame, selon l'ordre d'Assuérus :

..... talis honos manet
Quem Rex cunque volet coli.

Le 5e acte se passe chez Esther. Elle a envoyé Athach auprès du roi et d'Aman pour les prévenir que son second festin était prêt (cf. chap. VI, verset 14). — 1135-1212 : Il revient tout effrayé, car il a vu dans le palais superbe du favori une croix gigantesque, et un ami lui a appris qu'elle était destinée à Mardochée[1]; aujourd'hui même Aman demandera sa mort à Assuérus. Esther adresse à Dieu une courte prière, et ses servantes la rassurent sur sa toilette et sa beauté. — 1213-1302 : Esther, Assuérus et Aman se mettent à table; comme son mari s'étonne de sa tristesse, elle lui apprend qu'elle est juive, et qu'elle va être massacrée avec tout son peuple sur l'ordre du cruel Aman. — 1303-1414 : Assuérus sort irrité, Aman supplie vainement la reine d'intervenir en sa faveur. Assuérus rentre, et au bout de onze vers s'aperçoit enfin que son favori a enlacé

1. Le livre d'*Esther* dit simplement qu'Harbonas apprit au roi qu'une potence était préparée pour Mardochée dans la maison d'Aman. Cette scène est inspirée des *Antiquités judaïques* de Josèphe (XI, 6) ou du 5e acte d'*Hamanus*.

les genoux d'Esther, il se méprend sur ses intentions et le condamne à mort. La pièce se termine par un monologue d'Aman.

2. *La composition.*

L'originalité de Roillet dans la composition consiste surtout à avoir simplifié les données de la Bible. Il a retenu du *Livre d'Esther* deux sujets étroitement liés et tous deux tragiques : le péril d'un peuple et d'une femme, lequel naît, paraît bientôt mortel, et enfin disparaît; — la vie d'un homme tout-puissant, tyrannique, qui soudain est brisé comme verre, sujet bien connu des lecteurs d'Aristote et de Sénèque.

Ce qui précède, il l'a supprimé : il ne souffle pas mot de Vasthi, il néglige les longs préparatifs du mariage d'Esther et la conspiration des eunuques. Il commence seulement à l'édit contre les Juifs, dont il prend soin de montrer d'abord les causes psychologiques. Il termine sa pièce à la chute du tyran, laissant de côté la pendaison des fils d'Aman, la vengeance des Juifs et l'élévation de Mardochée: Déjà, il est vrai, Naogeorgus avait négligé l'histoire de Vasthi, le mariage d'Esther et le massacre des fils d'Aman et des ennemis des Juifs. Si Roillet l'a imité sur ce point, il a bien fait.

Aman parle incidemment de sa femme et de ses enfants, mais on ne les voit pas, Roillet les a relégués dans la coulisse. Au chapitre IV du *Livre d'Esther*, la reine envoyait trois fois ses serviteurs à Mardochée; au théâtre c'eût été monotone : Roillet ne mentionne que deux entrevues d'Athach et de Mardochée.

Ce qui restait du récit biblique après ces éliminations, Roillet l'a scrupuleusement conservé, et sa pièce est pour ainsi dire calquée sur les chapitres III-VII de la Bible. L'ordre est le même, Roillet ne s'est pas donné la peine d'inventer quoi que ce soit[1]. Il n'a eu que le mérite de répartir assez adroitement les faits dans les cinq actes obligatoires : 1er acte, colère d'Aman, les Juifs sont perdus ; — 2e acte, Mardochée décide Esther à intervenir, les Juifs se reprennent à espérer; — 4e acte, Assuérus fait bon accueil à Esther, Mardochée est récompensé : les Juifs

1. Faguet regrette, p. 85, que Roillet n'ait pas eu l'idée, au 2e acte, de réunir Esther et Mardochée ; sur ce point notre auteur est excusable, car le palais du roi n'était pas ouvert à tout venant, et Mardochée, couvert de cendres, ne pouvait y entrer et pénétrer dans l'appartement de la reine. D'autre part, celle-ci ne peut aller le trouver sur la place publique. Racine a résolu ingénieusement le problème en supposant une intervention miraculeuse.

exultent et Aman est navré ; — 5e acte, Aman est perdu et les Juifs sont sauvés. Cette disposition si claire n'a pas été inspirée à Roillet par ses prédécesseurs : seul, le 1er acte finit chez Naogeorgus au même moment que chez notre auteur. Mais il fallait cinq actes, aussi Roillet, faute d'imaginer des événements nouveaux, a composé un acte de délayage : son acte III se compose, comme chez Naogeorgus, d'une prière d'Esther, que suit une conversation de ton profane avec ses servantes. Chez l'auteur allemand, Athach tenait lieu des servantes et lui conseillait de se vêtir de beaux habits et d'affecter un air enjoué.

Chez Roillet certains événements se déroulent sur la scène, et même avec un certain réalisme : la promenade de Mardochée avec le contraste si ingénieux[1] du chant joyeux des Juifs et de la triste et monotone proclamation d'Aman: au 5e acte, les ordres d'Assuérus aux serviteurs :

Tollite mensas
Tollite servi...

Mais quelques-uns des plus intéressants se passent dans la coulisse et nous sont rapportés par des récits : Athach raconte à Esther son entrevue avec Mardochée; les préparatifs de l'entrevue d'Esther et d'Assuérus se déroulent sous nos yeux, mais cette entrevue, si périlleuse et si importante, a lieu loin de nos regards indiscrets; heureusement Arbonas veut bien nous la narrer en détail. Le premier banquet et les rencontres d'Aman et de Mardochée sont brièvement racontés. Nous avons assisté à la première entrevue du roi et d'Aman, mais pour la seconde nous restons dans l'antichambre avec Athach, et c'est Aman qui nous met au courant (acte IV). Le 5e acte nous gratifie d'un dernier récit d'Athach.

Pourquoi ces récits sont-ils multipliés? Est-ce pour se conformer au précepte d'Horace concernant les événements sanglants? Il n'y en a pas un seul dans cette pièce avant le dénouement. Est-ce pour ne pas violer l'unité de lieu? Ce serait une erreur que de croire que les unités de lieu et de temps y sont scrupuleusement respectées : dans le 1er acte, il y a deux lieux différents : l'intérieur du palais royal et un lieu indéterminé; au 2e acte, Mardochée et Esther ne peuvent être dans le

1. Dans Naogeorgus, Hamanus débite trois fois sur la scène sa proclamation, mais on n'entend pas l'écho joyeux des Juifs.

même endroit : l'un est sur la place publique, l'autre dans son appartement privé; le banquet du 5e acte est servi chez la reine, et la plus grande partie du 4e acte se passe sur la place publique. Quant à l'unité de temps, trois jours séparent le 2e acte du 3e; et au 4e acte, entre le chœur et la conversation d'Aman avec le vieillard, il se passe une journée.

Ces récits servent surtout à faire valoir le talent descriptif de l'auteur, et l'on s'étonne, avec Faguet, qu'il n'ait pas terminé sa pièce, selon l'habitude, par un récit détaillé de la mort du principal personnage !

IV

Catharina.

1. *Analyse.*

Cinq actes, il y a seulement 741 vers [1] : 216-141-138-124-122. Un seul monologue. Tous les actes sont terminés par un chœur, soit au total 192 vers. Personnages : Porphire, chef des soldats, Catharina, la Reine, femme de Maxence, l'empereur Maxence, le préfet [2], le messager ; chœur de jeunes filles chrétiennes. Pas de vieillard.

Le premier acte se passe probablement à l'entrée de la prison. Vers 1-79 : Porphire nous parle avec admiration d'une jeune fille très belle que l'on a accablée de coups et de supplices ; depuis douze jours Maxence la prive de nourriture. Elle a confondu les docteurs; et la reine, qui auparavant était païenne, se fait expliquer par elle les mystères du christianisme. Un chœur céleste chante dans sa prison. Porphire est prêt à se convertir. — 80-180 : Catherine et la reine conversent ensemble. Quoique la reine prévoie son supplice, elle se réjouit d'être chrétienne. Porphire voudrait, lui aussi, être touché par la lumière divine ; Catherine le réconforte. — 181-216 : Le chœur compare Catherine, qui a vaincu les savants, à Orphée qui a adouci les bêtes féroces et les monstres des enfers [3].

1. Seul le *Julius Cæsar* de Muret est plus court : 570 vers.
2. Personnage judiciaire.
3. Ce chœur tout mythologique n'est pas imité de ceux d'*Hercule furieux* et d'*Hercule sur l'Œta* qui traitent le même sujet.

Le 2e acte doit se passer chez l'empereur ou au tribunal. — 217-259 : Maxence exhale sa colère contre les chrétiens, et spécialement contre Catherine; le préfet approuve ses mesures sanguinaires. — 260-321 : Catherine comparaît devant eux et explique à l'empereur que l'auteur de la multiplication des pains et de tant d'autres miracles a pu facilement la nourrir pendant douze jours[1]. On la reconduit en prison tandis que Maxence et son subalterne méditent des supplices inouïs. — 322-357 : Le chœur se livre à des considérations banales sur Dieu, maître de la nature.

Le 3e acte se passe n'importe où, et est rempli par un récit de 67 vers qu'un messager débite au chœur : il raconte que Maxence a voulu déchirer Catherine au moyen de roues, et qu'après une prière de celle-ci les roues se sont brisées, quatre mille païens ont péri, la reine s'est proclamée chrétienne et son mari lui a fait trancher les seins et la tête ; Porphire a enseveli son cadavre, et Maxence l'a fait périr avec deux cents nouveaux convertis (358-453). — Après ce lugubre récit le chœur rappelle le triomphe final de Dieu sur les tyrans païens : la Mer Rouge, les enfants dans la fournaise, etc... (454-495).

Le 4e acte se passe dans le même endroit que le 2e. — 496-520 : Le préfet conseille à Maxence de venir à bout de Catherine par les prières et la bonté. — 521-577 : L'empereur la fait venir, et lui offre d'abjurer et de l'épouser. Catherine refuse, et accepte avec joie d'être décapitée. — 578-619 : Le chœur compare la conduite de l'empereur à celle de Circé, d'Omphale et des Sirènes, et vante la fermeté de Catherine.

Le 5e acte est tout semblable au 3e : lieu indéterminé, récit fait au chœur par le messager (59 vers). Il nous décrit l'attitude du peuple, l'aspect de Catherine et sa mort miraculeuse : son sang fut transformé en lait, la terre trembla, le ciel s'obscurcit, Dieu appela la martyre et son corps disparut (620-706). — Le chœur oppose cette mort miraculeuse et authentique aux récits mensongers de la mort d'Hercule et de celle de César (707-741).

2. *La composition.*

Le martyre de Ste Catherine a inspiré un bon nombre d'auteurs français des XVe et XVIe siècles. Jean Mielot raconte sa vie au

1. Ce raisonnement rappelle la réplique de Pierre à Néron.

duc de Bourgogne Philippe le Bon [1] ; des mystères, qui ont été joués souvent, mais n'ont pas été conservés, faisaient admirer au peuple son invincible dialectique et son courage au milieu des tourments. A la même époque que Roillet, Pierre Fauveau travaille à sa *Costis*. En 1556, le Belge Holonius publie une tragédie de *Catharina*, qui sera traduite en français par Léonard Falise [2]. Il faut citer aussi le poème épique que Baptista Mantuanus a composé sous le titre de *Secunda Parthenice;* car ses œuvres eurent une grande diffusion en France, où Josse Bade et d'autres les éditèrent avec une paraphrase. Bien que je n'aie remarqué entre son poème et la tragédie de *Catharina* aucune ressemblance littérale [3], il me paraît peu vraisemblable que, professeur et poète néo-latin, Roillet ait ignoré l'œuvre de cet auteur scolaire, de ce Virgile chrétien. En tous cas, dans les deux poèmes c'est le même style fleuri, avec plus de formules épiques chez le moine italien.

Roillet n'a inventé aucun fait, aucun trait de caractère ; on retrouve dans ses récits les mêmes événements que dans la *Légende dorée* et la *Secunda parthenice* [4]. Il s'est contenté de les disposer dans le cadre d'une tragédie ; le plan qu'il a choisi ne vaut rien, mais il est tout à fait curieux : c'est l'application fidèle des recettes du temps. En effet Roillet commence *in medias res*, après la réfutation des docteurs et les douze jours d'inanition ; la situation nous est exposée pendant le 1er acte par deux *personæ protaticæ* [5], que l'on ne revoit plus, une fois leur office terminé. Puis, quatre actes disposés symétriquement : dans les actes II et IV un monologue véhément du tyran précède sa discussion traditionnelle avec l'héroïne, dans les actes III et V un messager désolé raconte au chœur des événements prodigieux et sanglants.

On est tenté de voir dans cette pièce une parodie des usages dramatiques de l'époque, mais Roillet l'a écrite très sérieusement. Il n'y a pas de progression, et Catherine ressemble à

1. Son récit a été adapté par Marius Sépet en 1881 sous le titre de *Vie de Ste Catherine d'Alexandrie.*

2. Cf. Worp, *Geschiednis van het drama... in Nederland*, Groningue, 1904, I, p. 217. Ce Falise était probablement un Belge.

3. Du reste, la différence de mètres empêchait Roillet de lui emprunter des phrases.

4. Toutefois, Voragine est seul à parler d'un commerce adultérin entre l'impératrice et Porphire ; et le Mantouan place la conversion de celle-ci avant celle des docteurs. On notera, au 4e acte, les allusions à la légende relativement récente du mariage mystique de la sainte avec Jésus.

5. Personnages dont le rôle se borne à exposer le sujet (cf. Donat).

Théodore, l'héroïne vierge et martyre de Corneille : nous savons dès le début qu'elle est inébranlable et sublime. Et comme l'auteur a relégué dans la coulisse tous les événements miraculeux, nous pouvons appliquer à *Catharina* l'excellent jugement que Faguet prononce sur la *Lucrèce* de Filleul : « pièce où les entr'actes sont d'un vif intérêt ».

Cette tragédie me paraît moins travaillée que les autres : elle a dû être bâclée pour quelque fête scolaire. Le morceau le plus soigné est le récit de la mort de Catherine, et comme de juste il est en grande partie tiré de Sénèque : 24 vers sur 59 sont imités des vers 1129-1162 des *Troades*.

V

Les personnages.

Buchanan a emprunté au théâtre grec et à la réalité contemporaine quelques personnages doués de traits distincts et d'une vie réelle. Roillet connaissait peu le théâtre grec, et il n'était pas animé par les passions religieuses ; il s'est contenté d'utiliser les sources historiques et les tragédies de Sénèque. Je laisserai de côté les comparses qui n'ont, naturellement, aucun caractère particulier : Athach et Arbonas, les servantes et les messagers, Lin et Clet. Mardochée est, comme dans la Bible, un homme énergique, passionné, et d'une piété ardente; Esther est pieuse, un peu timide ; ses dures réponses aux supplications d'Aman sont conformes au caractère que lui prête la Bible. Dans le *Livre d'Esther* Assuérus a une âme complexe : il est faible et emporté, mais finit par revenir à de bons sentiments ; il faut le tact d'un Racine pour qu'il ne paraisse ni ridicule, ni odieux; Roillet, lui, n'a pas vu la difficulté, et il a composé un personnage incohérent : Assuérus est considéré par Athach comme un souverain modèle, et il parle avec dignité aux actes I et V, mais il a accepté sans hésitation le projet d'extermination des Juifs, et sa femme le qualifie de *barbarus, ferox princeps*. L'épisode du *Quo vadis* a mieux inspiré Roillet : si la tradition lui fournissait la fuite de Pierre et son courageux retour, du moins il a su développer cet épisode et montrer l'évolution du caractère de l'apôtre.

Au théâtre de Sénèque Roillet a emprunté les tyrans et leur entourage. Poppée est exactement la même femme ambitieuse et inquiète dans *Octavie* et dans *Petrus*. Néron, Maxence et Aman sont trois répliques à peu près pareilles du tyran des tragédies latines, fier de sa toute-puissance, capable de toutes les cruautés et avide de vengeance. Cependant l'auteur a donné à Aman quelques traits de caractère qui paraissent originaux : au début du festin il a éprouvé de l'inquiétude, un pressentiment funeste; une fois condamné, il revoit le passé, et le compare à l'avenir : « Adieu chère patrie, adieu mon père, ma femme chérie, enfants gages de ma tendresse; adieu brillant palais, étoffes de pourpre, collier d'or fauve. Ma demeure, ce sera une croix... » Ces regrets sont bien humains, et ils contribuent à animer le personnage. Quant à Néron et Maxence, ils se ressemblent aussi par leur haine du christianisme, et il est bien difficile de les distinguer l'un de l'autre !

Ces tyrans sont flanqués de conseillers scélérats et obséquieux : les préfets dans *Catharina* et *Petrus*, et Anicet. Pour donner la réplique à Néron et à Aman et amener l'inévitable joute oratoire sur la cruauté, Sénèque fournit à Roillet le Vieillard anonyme et impersonnel.

Enfin, les personnages de Roillet doivent leur emphase et leur outrance au dramaturge latin. La colère d'Aman contre Mardochée et les Juifs ne se développe pas : dès le début elle atteint le paroxysme, et elle s'exprime par des injures violentes :

> Fex, pulvis, alga abjectior vilissima.

Néron et Maxence sont toujours furieux. Pierre, honteux de sa lâcheté, multiplie les apostrophes à lui-même, les exclamations, les injures : *vili vilior alga ;* une fois décidé à mourir, il traite avec une rudesse excessive ses amis trop prudents, sa fille qui l'implore :

> Jam cede retro, mens scelesta, sint procul,
> Procul paventum verba quæ aures vellicant :
> Jam vos quibus nunc pectus obduxit gelu
> Timor tremorque non satis firma fide,
> Consulite vitæ et vos specu vasta abdite...

Cet héroïsme orgueilleux est bien déplaisant chez l'apôtre : Roillet aurait dû songer à son triple reniement et lui donner plus de modestie !

Ainsi donc, les personnages de Roillet sont moins frénétiques que ceux de Stoa, et les caractères de Pierre et d'Aman évoluent, mais en général l'imitation de Sénèque remplace chez lui l'effort personnel et l'observation de la vie. Aussi ses principaux personnages sont-ils monotones, guindés, outrés.

VI

Le style.

Roillet a emprunté à Sénèque non seulement ses personnages et une partie du plan de *Petrus*, mais encore tous ses procédés de style; il ne lui a laissé que les *adunata*. Nous allons les passer en revue dans l'ordre qui a déjà été suivi pour les tragédies de Buchanan.

Le philosophe Sénèque aime les lieux communs de morale, de politique et de religion; il les développe dans les chants du chœur et surtout dans des discussions entre deux personnages des ἀγῶνες à la manière des dramaturges grecs [1]. De même, le chœur de *Petrus* se demande si les dieux existent; trois fois un Vieillard vient tout exprès pour discuter de la justice et de la tyrannie avec Néron ou avec Aman, et les autres personnages pratiquent, eux aussi, le dialogue stichomythique.

Les antithèses [2], les répétitions de mots dans un même vers, les symétries, les chiasmes [3], les sentences sont aussi nombreuses que dans les pièces de Sénèque et de Buchanan. L'auteur rapproche les mots terminés par les mêmes lettres [4]. L'éloquence de ses personnages s'épanche en anaphores, en énumérations de substantifs ou d'adjectifs emphatiques, en apostrophes, en exclamations.

Le style poétique est très riche. Les mots simples sont remplacés par des métaphores nobles et de savantes périphrases : le

1. Sur l' ἀγών dans le théâtre d'Aristophane voir l'ouvrage de mon maître, M. Paul Mazon, sur *La composition des comédies d'Aristophane* (1904).

2. En voici une, qui tourne au jeu de mots ; Aman dit de Mardochée :

Curvasse quod non novit, hoc ferro genu
Curvare discat...

3. Loquor vigil, vigil video...

4. Voici un exemple de ces *homoioteleuta* « ...*Et pudor, et cruor* » (*Petrus*, 215).

pain s'appelle *Ceres*, le vin *Bacchus*, et Dieu *tonans* ou *rector Olympi*. D'un homme cruel on dira :

> Hunc Graia tellus aluit, an Taurus Scythes
> Colchusve Phasis [1] ?

Entre autres périphrases géographiques nous retrouvons au commencement de *Petrus* celle qui orne le début des *Troades* et dont nous avons cité la traduction faite par Boileau. Une comparaison épique chère à Sénèque, celle du lion d'Arménie [2], reparaît dans *Aman*, et les servantes d'Esther disent des larmes de leur maîtresse :

> ..... Assiduo genæ
> Rore irrigantur, Caucasi quales jugis
> Tepido madescunt imbre perfusæ nives !

Les comparaisons sont prolongées : Pierre est le *pasteur* des chrétiens, ils forment un *troupeau*, le *loup* rôde autour de leur *enclos* [3], etc., etc...

A l'instar de Sénèque Roillet prodigue les récits et les descriptions, surtout dans *Aman* et *Catharina*. Tout comme les chœurs païens de son modèle, ses chœurs de Juifs ou de Chrétiens racontent les aventures des dieux : dans *Aman* les Titans, Bacchus et Cérès, les maîtresses de Jupiter, dans *Catharina* Amphion, Arion, Orphée, Circé, Omphale, les Sirènes, Hercule et Vénus ! Dans *Petrus* deux digressions historiques sont empruntées à *Octavie*.

Comme Sénèque, et aussi Virgile, qui a donné de dangereux modèles de réalisme répugnant [4], notre poète décrit en détail les spectacles repoussants ou macabres : c'est Aman en fureur, dont le Vieillard montre les *turgida ora, et fluentes hinc et hinc varie genas !* C'est Mardochée qu'Athach dépeint échevelé, hirsute, « *scallens et horrens* », criant, hurlant, pleurant..., et quand le serviteur a terminé sa description en dix-huit vers, son interlocutrice prononce ces mots risibles : « Allons, rapporte plutôt

1. Ces paroles d'Assuérus plagient une réflexion de Thésée sur son fils :
   An Colchus illum Phasis, an Taurus Scythes
   Aluit?
2. *Thyeste*, 719, et *Œdipe*, 919.
3. *Petrus*, 404-421.
4. Au 3e chant de l'*Enéide* Polyphème et les Harpies.

ses paroles » ! A la fin, Aman se voit déjà sur le gibet, où son corps sera lavé par l'*auster*, cuit par le soleil :

Nunc aeriæ nostra volucres
Rodent unco viscera rostro.

Quelle précision oiseuse dans *unco rostro !* Du reste, au XVI^e^ siècle, bien d'autres auteurs français de tragédies décriront complaisamment des « charognes ».

A ces visions pénibles se mêlent d'élégantes descriptions : entrant chez le roi, Esther a les joues roses et le regard brillant, et ses vêtements sont parfumés ; la maison d'Aman est ornée d'un riche atrium, de statues, de parois de marbre. Le travail nocturne d'Assuérus sert de prétexte pour brosser un agréable tableau :

Jam Sol sorori cessit et bigis suis
Invecta Phœbe supplet absentem diem,
Somnosque suadent decidentia sydera,
Dum mollius tamen suas somno omnia
Et bruta ponunt : et nemora molestias :
Dum conquiescunt flumina, et rapidi noti
Flatus prementes se suis antris tenent [1]...

Non seulement Roillet a copié dans le théâtre de Sénèque quantité de tours, d'images, de figures, mais il a exploité pareillement les autres poètes et prosateurs latins. Par exemple, les fleurs que Virgile décerne à l'infortuné Marcellus, deviennent des emblèmes de joie :

Spargito flores,
Spargito plena
Lilia dextra [2].

Le *Sic volo, sic jubeo* de Juvénal est proféré par Aman [3], et le véhément début des *Catilinaires* est déclamé par Lin [4]. Les tragédies de Roillet sont une marqueterie, un assemblage de centons; Buchanan mettait plus d'originalité dans ses imitations.

Si le style de notre poète manque d'originalité, du moins il a les qualités de ses modèles. Lisez une centaine de vers d'un

1. Au XVI^e^ siècle tous les recueils de citations poétiques contiennent, à l'article *Nox*, des descriptions analogues.
2. *Aman*, IV, chœur.
3. Et aussi par le vice-roi de *Philanira* et par la Médée de La Péruse.
4. Cf. aussi le début du 2^e^ acte de *Julius Cæsar*.

mystère, et puis prenez *Petrus* : quelle force dans les antithèses, quels raccourcis énergiques, quels beaux mouvements d'éloquence, quels récits pittoresques et animés ! Quand Esther nomme à son mari le bourreau des Juifs, le rejet final produit un grand effet :

Impius ille est, impius unus,
Nostri sitiens sanguinis hostis
Eversor regalis solii,
Crudelis Aman.

Roillet ne s'est pas soucié d'imiter le style de la Bible ; voici pourtant une expression biblique qui fait partie d'une vigoureuse apostrophe :

Impia quid jam tenditis arma
Hunc contra, o viri, qui *voce sua*
Nutuque manum dissipat omnem ?...
Cedite sceptro tumidi regio
Reges, magni cedite principes,
Omnia regno sub graviori
Regna recumbunt [1].

Néron se moque du Dieu des chrétiens, né de gens misérables, vendu, bafoué, pendu au milieu de voleurs; alors S. Pierre lui adresse cette belle suite d'antithèses :

Sic natus olim pauper, ut reges tamen
Aurora ab ipsa accederent, regem et deum
Munere fatentes : sic inops nascens fuit,
Ut hunc puellum rex ferox exparevit,
Sic nudus idem, veste nos idem ut sua
Tegeret fameque pressus est is millia
Cui quinque quondam consequentium datum
Est quinque panibus tribusque piscibus
Pavisse, terram pressit æthereo e polo
Demissus, ut clausum polum resolveret :
Venditus ut idem sanguine suo exolveret
Nostræ salutis pretium, et aspersus luto
Sputoque totus, generis ut nostri scelus
Sordesque purus innocensque tolleret :
Sic sanguis illi fusus ut nos abluens
Primi parentis tolleret culpam et nefas,
Sic pondus ille pertulit crucis, crucem
Nostram ut cruentus tolleret...

1. *Catharina*, 455-457 et 484-487.

En l'an 1556, on pouvait lire en France bien peu de pièces modernes qui eussent un style aussi poétique et élégant. Mais on peut reprocher à Roillet les digressions mythologiques, les descriptions trop longues et parfois trop réalistes, qui retardent l'action, le style trop soigné et emphatique. Tous les personnages parlent le même langage, et les servantes d'Esther s'expriment avec la même élégance que le messager de Buchanan et l'OEnone de Racine [1].

VII

Conclusion.

Au moment des débuts de la Pléiade, il dut y avoir, dans les collèges parisiens et provinciaux, des professeurs qui composèrent des pièces analogues à celles de Roillet. A part le *Julius Cæsar* de Muret, elles ne furent pas imprimées, mais le théâtre de Roillet permet de s'en faire une idée. Il n'a pas complètement répudié l'ancien théâtre scolaire, édifiant et allégorique ; et le *Fortunæ conjugium* est une moralité mythologique que Ravisius Textor eût pu signer. Mais il a composé quatre tragédies, et qui sont vraiment des tragédies : pas d'esclaves geignards, pas de courtisanes, pas de locutions empruntées à Plaute et Térence, sauf le *pruriunt manus* et l'*eructat mero* de Sanga. Par exception, la première contient un rôle grossièrement bouffon, mais dans ses tragédies chrétiennes, comme dans celles de Buchanan, le principe de la séparation des genres est strictement appliqué. Quoique parmi les « comédies sacrées » il connût au moins l'*Hamanus* de Naogeorgus, il n'a pas osé recourir, comme lui, aux procédés de la comédie [2].

Comme la plupart de ses émules en vers français, Roillet préfère l'imitation de Sénèque à celle des Grecs, bien qu'il ait traduit une tragédie grecque du Bas-Empire, et qu'il ait peut-

1. Comparez aux vers 191-194 de *Phèdre* ces périphrases de la *prima ancilla* :

> Jam ter resurgens Phœbus Oceanus caput
> Immersit alto, jam suis equis soror
> Ter subsequuta candidum exeruit jubar...

(Lire *exseruit*, et, dans la tirade de S. Pierre, *exsolveret*).

2. Dans la pièce de Naogeorgus on entend un portier querelleur, des parasites aux flatteries hyperboliques, un ivrogne balbutiant, et deux époux (Hamanus et Zares) qui se chamaillent.

Théodore de Bèze.
(*Juvenilia*, 1548).

être puisé dans *Alceste* [1] l'idée de mettre à la scène les enfants de Philanire et de leur prêter un langage naïf et touchant. Dans les quatre tragédies il y a des emprunts au théâtre de Sénèque, surtout pour les récits et les lieux communs : ils sont aussi patents que ceux d'un élève qui copie une traduction en changeant un mot par ci par là [2], et évidemment les lecteurs et les élèves de Roillet les remarquaient fort bien ; mais loin de les taxer de plagiats, je crois qu'ils savaient gré à l'auteur d'en avoir orné une pièce à sujet chrétien ou moderne : sur l'imitation les écrivains de la Renaissance professaient d'autres idées que nous. Dans les quatre tragédies on parle des dieux latins. Mais le classicisme est plus développé dans les trois dernières pièces : l'auteur évite toute scène familière, il n'exhibe plus de cadavres sur la scène, il développe davantage les récits et les discussions oratoires.

Roillet manque d'invention : il ne change rien aux événements historiques, il ne leur ajoute presque rien, mais les Anciens et peut-être aussi Muret [3] lui ont appris à commencer *in medias*

1. Il n'a pu la lire que dans le texte, car la traduction latine de Buchanan n'a paru qu'en 1556. Au dénouement de sa *Sophonisbe*, imprimée en 1524, le Trissin s'inspirait d'*Alceste* : son héroïne adressait un dernier adieu à son jeune fils ; mais la traduction de Saint-Gelais, jouée à Blois en avril 1556 et publiée en 1559, remplace cette scène par un récit.

2. Ils font penser aussi à un exercice scolaire qui se pratiquait beaucoup au XVIe siècle : étant donné un trimètre iambique, l'élève en composait un autre, en déplaçant ou changeant un mot.

3. Sa tragédie avait paru récemment : en 1552 ou 1553. Très probablement elle exerça une influence sur la publication et même sur la composition des tragédies de son collègue. Je n'ai pas trouvé de ressemblances textuelles entre celles-ci et celle-là, sauf pour ces deux vers :

et Laniet rostro vultur adunco (*Cæsar*, V ; cf. *Enéide*, VI, 597).
Rodent unco viscera rostro (*Aman*, V) ;

mais cet exemple ne suffit pas pour conclure à une imitation de *Cæsar* par Roillet. Du moins, dans les pièces religieuses de l'un et la tragédie romaine de l'autre la méthode est la même : l'action y a moins de part que les discours, le plan est clair, les actes sont généralement bien séparés et commencent souvent par des monologues ; au début du 5e acte de *Cæsar* comme au 4e acte de *Petrus* et d'*Aman* il y a des effets scéniques. Mais l'action est plus lente dans les premiers actes de la tragédie de Muret que dans celles-ci ; Roillet copie Sénèque plus servilement ; enfin, il s'est abstenu de montrer aux spectateurs des miracles et des personnages surnaturels, tandis que Muret a eu l'heureuse idée d'introduire dans un sujet historique le merveilleux païen, en pensant à la 5e Bucolique et en imitant le début et la fin de l'*Hercule sur l'Œta* : de là l'émouvante apparition de César, devenu un demi-dieu. Les deux humanistes emploient les mêmes procédés oratoires. — Sur Muret, Faguet a émis des jugements erronés ; Pinvert a analysé sa pièce (*Grévin*, 1899, p. 138). M. Lanson a montré son importance dans l'histoire de notre théâtre (*Esquisse*, p. 9, et *R. H. L.*, 1903, p. 184) ; mais il voit dans le plan de *Cæsar*, l'influence des théoriciens et des commentateurs de la comédie romaine, alors que certaines tragédies de Sénèque sont composées d'après les mêmes principes et ont dû plutôt servir de modèle à Muret (*R. H. L.*, 1904, p. 565).

res, à simplifier le sujet, à le réduire aux événements essentiels qui seront répartis en cinq actes nettement séparés, et à l'agrémenter de monologues véhéments, de descriptions et de narrations brillantes ou lugubres. Comme ses émules, il est passionné pour les discussions d'idées qui tiennent tant de place dans les tragédies de Sénèque, et il ne craint pas de remplir tout un acte de scènes inutiles à l'action [1]; mais il y a dans l'âme du héros, au 2e acte de *Petrus*, un revirement qui précipite l'action, et la fin du dernier acte d'*Aman* contient une péripétie inattendue ; de plus, on rencontre quelquefois des scènes à effet : la dernière entrevue de Pierre avec sa fille, les paroles alternées d'Aman et des Juifs. A quoi sont dus ces effets scéniques? Peut-être à l'influence des pièces étrangères, de Naogeorgus ou autres, ou bien au goût des écoliers pour le spectacle.

La plupart des personnages ont été coulés dans le moule de Sénèque. Le style prend enfin une importance primordiale; c'est maintenant une règle chez nous que les personnages tragiques aient un langage à part, qui n'est ni bas, ni tempéré, mais élevé, et même parfois sublime; il est oratoire, véhément, ou brillant et fleuri. Roillet atteint presque à la dextérité qui se manifestait, quarante ans plus tôt, dans les pièces de l'Italien Stoa. Aujourd'hui nous sommes enclins à mépriser ce talent, parce que, par les mêmes recettes, nos pères ont célébré sans grande peine, en vers virgiliens, les mérites du télégraphe ou le retour des cendres de Napoléon; mais il était alors en France une nouveauté : les pièces de Roillet sont les premières tragédies chrétiennes écrites en latin par un Français, qui aient un style tragique.

Certains auteurs auront plus que Roillet le respect des règles : ils observeront celle de l'unité de temps, ils commenceront leurs pièces au dénouement — absurde exagération du principe *in medias res* — ou bien proscriront les sujets à dénouement sanglant, mais heureux, tels que celui d'*Aman*. Toutefois, il nous offre, en 1556, une image assez ressemblante du théâtre de Sénèque; ainsi s'expliquent ses défauts, la monotonie des principaux personnages, l'intrusion fâcheuse de la mythologie, les imitations déplacées; c'est un bon élève, doué de peu d'imagination, mais on peut lui reconnaître de l'élégance dans le style, de la clarté et parfois de la vivacité dans l'action.

1. Elle est beaucoup plus vive dans l'*Hamanus* de Naogeorgus, où presque tout se passe sur la scène, que dans *Aman*.

LIVRE III

LES TRAGÉDIES BIBLIQUES ÉCRITES EN FRANÇAIS PAR LES PROTESTANTS

CHAPITRE XVI

Les calvinistes et le théâtre.

Au XVI^e siècle, l'opinion des Protestants français à l'égard du théâtre sérieux ou comique pourrait être définie ainsi : en théorie, ils s'en méfient et le considèrent comme un divertissement dangereux ; en pratique, ils usent largement de ce moyen de propagande.

En Allemagne, Luther et Mélanchthon permettent dans les collèges la représentation des comédies de Térence. Si l'humaniste allemand n'aime guère les pièces bibliques, Luther leur est favorable : en 1530, il admet que l'on joue dans les écoles la vie du Christ, à condition de ne pas y introduire d'erreurs ; en 1543, il autorise des représentations sacrées devant le peuple, à condition qu'elles ne contiennent pas d'intermèdes satiriques. Mais il est hostile aux Passions, quand elles sont de simples défilés et qu'elles expriment d'une façon réaliste et malsaine les souffrances du Christ; au reste, les Passions cessèrent bientôt. Le théâtre biblique et satirique prit un développement considérable dans les pays luthériens [1].

Dans les pays de langue française, les Protestants furent moins tolérants. Les pasteurs combattirent le goût du peuple pour le théâtre, et les pièces comiques furent englobées dans la même proscription que la danse et les jeux. Il y eut des conflits assez violents : en 1542, Fabri ne put empêcher la représentation en Suisse de l'*Histoire de Job;* en 1546, Calvin ne réussit pas davantage à éviter celle des *Actes des Apôtres* [2]. Quand les Protestants furent maîtres de Rouen, ils supprimèrent la fête des Conards, et Théodore de Bèze les en félicite [3].

1. Cf. H. Holstein, *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des XVI Jahrhunderts*, 1886.
2. Cf. mon livre sur les *Actes des Apôtres*, ch. I^er.
3. *Histoire ecclésiastique*, II, 610.

Puisqu'ils débarrassaient les textes sacrés des interpolations et des gloses et qu'ils condamnaient les apocryphes, ils devaient être choqués par les déformations que les auteurs de mystères faisaient subir à la vérité historique. En outre, leur piété était révoltée par le mélange du sacré avec le comique, le bouffon et l'obscène : ce sentiment était d'ailleurs partagé par tous les hommes éclairés. Voici quelques opinions de Protestants sur les mystères : Henri Estienne, en 1566, blâme la profanation de la Bible par les auteurs de *Passions* [1]; Jacques Grévin, dans l'avant-jeu de la *Trésorière* jouée en 1559, critique le mélange de la fiction littéraire et de la religion, et ajoute :

> Aussi jamais les lettres saintes
> Ne furent données de Dieu
> Pour en faire après quelque jeu.

En 1554, le pasteur gascon Barran publie une tragi-comédie où il écrit ceci : « Je n'ignore pas, chrétien lecteur, les grands abus qui sont commis journellement, tant en ceux qui jouent comédies, tragédies et autres semblables histoires prises de l'Ecriture sainte, que en ceux qui y assistent » [2].

Mais l'on comprit tout de suite l'utilité du théâtre comique pour la polémique, et, un peu plus tard, celle du théâtre biblique pour l'édification. Le spectacle fut l'auxiliaire du prêche : par l'un comme par l'autre on pouvait agir sur la foule et atteindre jusqu'aux illettrés. Depuis longtemps, et surtout lors de la lutte entre Louis XII et Jules II, les moralités françaises avaient attaqué les abus de l'Eglise et le pape lui-même : l'exemple était bon à suivre [3]. Dès 1523, la farce des *Théologastres* attaque la Sorbonne et fait l'éloge de l'Evangélisme; une autre paraît avoir été jouée par les étudiants parisiens en 1524. En 1533, Malingre publie à Neuchâtel la moralité de la *Maladie de chrétienté*, qui fut souvent représentée. Malgré les mesures de rigueur, les moralités ou farces subversives se multiplient de tous côtés : à Rouen, les Libertins spirituels exposent leurs idées hérétiques dans des moralités, dont l'une porte la date de 1545 ; à Nérac

1. *Apologie pour Hérodote*, citée par P. de J., I, 223.
2. Haag. — Voir au chapitre XX l'opinion du calviniste Babinot sur les *Passions*.
3. Les faits qui suivent sont empruntés aux articles d'Emile Picot sur les Moralités polémiques (*B. S. H. P.*, 1887, 1892 et 1903) et au livre de Holl, *Das politische und religiöse Tendenzdrama*.

ou à Pau, Marguerite de Navarre compose la *Malade*, et, vers 1538, l'*Inquisiteur;* à Paris, en 1540, l'on aurait joué sur une place une allégorie hérétique, et à la fin plusieurs acteurs auraient péri. A Angers, en 1550, la représentation d'un *Dialogue des moines* et de la moralité du *Monde renversé* entraîne deux condamnations à mort. A Agen, vers 1553, une troupe d'acteurs semblables aux Enfants-sans-souci, joue des pièces d'inspiration hérétique[1]. A Grenoble, vers 1560, on donne une moralité protestante sur « la religion et la vérité ». Le *Mercator* de Naogeorgus est joué à Strasbourg en 1560; Jean Crespin le traduit en français en 1558, et il est peut-être adapté en Savoie. Il pleut des pièces sur la maladie du monde ou de la papauté : en 1561 le *Pape malade* de Conrad Badius, en 1568 le *Monde malade* de Jacques Bienvenu, etc... On accommode même la bergerie à la propagande protestante.

Emile Picot et Holl ont recensé un grand nombre de farces ou de moralités protestantes; mais il en a existé bien davantage : beaucoup ont été jouées qui n'ont jamais été imprimées, ou dont tous les exemplaires ont été détruits. Le courant ne se ralentira qu'à la fin du xvi[e] siècle; en France, le gouvernement d'Henri IV l'arrêtera en interdisant les pièces de polémique religieuse. A ce genre de pièce les plus austères calvinistes témoignent une grande faveur : en 1561, les élèves jouent dans la salle du collège de Genève la comédie du *Pape malade*.

D'autre part, les Calvinistes cherchaient dans la Bible tout ce qui pouvait être rapporté à leur situation : la captivité des Hébreux, la traversée de la Mer Rouge, la mort de Goliath, etc..., leur fournissaient des motifs de résignation et d'espérance. Catherine de Médicis était une Jézabel, tandis que Jeanne d'Albret et Elizabeth faisaient penser à Esther ou Débora. Ils prirent dans la Bible des sujets d'« actualité » et composèrent des pièces, dans lesquelles ils évitaient les abus des mystères. Le spectacle de la chute des oppresseurs d'Israël « revivifiait l'espoir, si souvent déçu, de celle de l'Antéchrist papal »[2]. Castellion tira de l'Ancien Testament des dialogues scolaires, et une pièce latine sur Joseph fut jouée en 1547 à Genève, une autre en quatre langues sur Suzanne fut représentée à Lausanne en 1565. Holl mentionne une farce jouée à Lignerolles en Suisse,

1. Patry, *La Réforme et le théâtre en Guyenne* (*B. S. H. P.*, t. L).
2. Holl, p. 216.

en 1549, sur la destruction de Jérusalem, où la ville coupable était sans doute l'image de la Babylone romaine; la même année, on joua dans ce pays une moralité appelée « l'histoire de Daniel et son fils, ensemble le mariage de Sara » ; ces pièces n'ont pas été conservées. En 1572 ou 1573, Catherine de Parthenay fait jouer dans La Rochelle assiégée un drame sur Judith. Nous avons les tragédies bibliques de Bèze, Coignac, Des Masures et Philone, et la tragi-comédie de La Croix, mais l'on a perdu un grand nombre de pièces bibliques de propagande protestante : tragédies, tragi-comédies, comédies ou mystères.

CHAPITRE XVII

Théodore de Bèze.

I Chronologie de l' « Abraham sacrifiant ». — II. Analyse. — III. Bèze et ses prédécesseurs. — IV. Intentions et procédés dramatiques. — V. Les personnages et le style. — VI. L'influence. — VII. Conclusion.

I

Chronologie de l'Abraham sacrifiant.

La vie de Théodore de Bèze (1519-1605) est trop connue pour que nous la résumions [1]. Une seule période de cette longue existence nous intéresse : celle pendant laquelle il composa, fit jouer et publia sa tragédie. A la fin du règne de François Ier, il vit à Paris parmi les humanistes et les poètes, et en 1548 paraissent ses *Juvenilia*, gracieux poèmes latins d'inspiration souvent sensuelle et païenne, qui eurent un grand succès [2]. Mais, depuis son séjour à Bourges, il a pris goût aux doctrines réformées, et à la fin de 1548 il s'en va secrètement en Suisse [3], où sa vie sera consacrée à la défense et au développement du protestantisme.

On connaît assez bien les premières années de son séjour en Suisse. A Genève, il se présenta à Calvin et se maria. On suppose que dans les premiers mois de 1549 il séjourna en France pour régler des affaires de famille [4], mais il revint à Genève le 3 mai 1549. A la fin d'août il partit pour l'Allemagne, à Tubingue, d'où il revint en Suisse à la fin de septembre. En passant à Bâle, il lia connaissance avec les libraires et surtout avec le célèbre

1. Cf. J. W. Baum, *Theodor Beza*, 1843, et Haag.
2. La préface, adressée à Wolmar, a été écrite à Paris le 24 juin 1548. Les amis orléanais et parisiens de Bèze sont nommés dans les *Juvenilia* et dans la lettre à André Dudith, publiée en 1576 en tête des *Bezæ poemata*. Cf. L. Maigron, *De Bezæ poematis*, 1898.
3. Selon Baum il arriva à Genève le 23 ou 24 octobre.
4. *B. S. H. P.*, 1888, p. 530.

Oporin. Revenu à Genève, il quitta de nouveau cette ville le 6 novembre, et, quelques jours plus tard, il s'établit à Lausanne, où l'on venait de le nommer professeur de littérature grecque à l'Académie[1]. Il demanda si les vers d'amour qu'il avait publiés, ne seraient pas une cause de scandale : on calma ses scrupules.

A la fin de l'année 1550 il publie à Genève chez Conrad Badius *Abraham sacrifiant, tragédie françoise;* cette édition contient un avis de l'auteur aux lecteurs[2], daté de Lausanne, 1er octobre 1550.

Il importe de savoir le moment où cette pièce a été composée. Certains se fondent sur le témoignage d'Etienne Pasquier, ancien compagnon de la jeunesse de Bèze, pour lui assigner comme date l'année 1547, mais l'examen du texte allégué montrera la fragilité de leur hypothèse. On lit dans les *Recherches de la France* (VII, 6)[3] : Bèze « composa sur l'avènement du roi Henri en vers français le *Sacrifice d'Abraham*, si bien retiré au vif, que le lisant, il me fit autrefois tomber les larmes des yeux ». Or, Henri II a succédé à son père en 1547 ; donc, si la pièce remonte à cette année-là, elle a été écrite en France, et le passage sur les malheurs des exilés a dû être ajouté plus tard. Mais la phrase de Pasquier signifie-t-elle, comme le suppose Faguet, que la pièce était destinée à être jouée « devant Henri II en l'honneur de son avènement » ? Non certes, elle n'a pas un sens aussi précis. Généralement on l'interprète ainsi[4] : « Bèze a lu sa pièce devant moi », par conséquent avant sa fuite ; mais, à mon avis, le lecteur est Pasquier, et le sujet de *fit* est le *Sacrifice d'Abraham* : il y a tout lieu de croire que Pasquier l'a lu dans les éditions imprimées, et il a voulu dire que sa composition était de la même époque que les débuts du nouveau règne. Donc, son témoignage ne nous fournit qu'une date approximative.

Il n'y a pas à retenir l'opinion de Bèze lui-même, qui, en 1598, dans l'épître à Jacomot, fait remonter à 45 ans en arrière la composition de sa pièce : le chiffre est évidemment inférieur à la réalité, et du reste cet octogénaire pouvait se tromper sur la

1. Aug. Bernus a publié à Lausanne en 1900 une savante étude sur le séjour de Bèze dans cette ville.

2. Il fait allusion à cette préface dans la lettre qu'il écrivit à André Dudith le 14 mai 1569 et qui fut publiée en 1576 : « *Quod autem spoponderam an reipsa præstiterim, testabitur præfatio duplex : una quidem gallica tragœdiæ cui titulus est* Abrahamus sacrificans, *præfixa, et ante annos octodecim a Conrado Badio excusa, altera...* ».

3. Cette partie de l'ouvrage n'a paru qu'en 1611.

4. Cf. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 185.

date d'un événement si ancien et auquel il n'attachait pas grande importance. D'après l'*avis aux lecteurs* du 1er octobre 1550, il apparaît que la pièce a été écrite à l'époque de sa fuite en Suisse.

Peut-on préciser davantage ? Si les catholiques Antoine Cathalan [1] et Jacques Laingey [2] ne soufflent pas mot de la pièce, Jérôme Bolsec, qui n'aime guère le grand polémiste huguenot, mais qui paraît assez bien informé sur sa vie en Suisse, écrit que Bèze alléguait « qu'*à son arrivée à Lausanne* il fit en signe de sa pénitence et conversion une tragi-comédie sur l'immolation d'Abraham, quand il voulut sacrifier son fils Isaac » [3]. Selon un dizain de Badius qui figure dans les premières éditions, la tragédie de Bèze est une sorte de réparation pour l'immoralité de ses poèmes de jeunesse; cela se peut, mais le principal motif de l'ouvrage, c'est Bèze lui-même qui l'indique dans sa lettre à Jacomot :

> Istud ... fuisse Lausannæ... nulla sane cura, sed leviter, ut ludicrum quiddam perscriptum, quod ab illius Gymnasii juvenibus de more spectandum repræsentaretur.

Ainsi donc, l'ouvrage a été composé à Lausanne, entre l'arrivée de Bèze dans cette ville (novembre 1549) et le mois d'octobre 1550, et il a été demandé à l'auteur par l'autorité académique pour être joué, suivant l'habitude, par les étudiants. Bèze a dû saisir avec empressement l'occasion de fournir au public un divertissement édifiant et d'effacer le souvenir des trop profanes *Juvenilia*.

Les jeunes gens ont peut-être joué la tragédie le jour des promotions [4] : c'était pour eux l'occasion d'une fête. Or, en 1550, elles eurent lieu le premier mai. Selon la tradition, la pièce fut jouée sur la place de La Palud [5] qui servait, d'ordinaire, aux

1. *Passevent parisien*, Paris, 1556. Dans ce pamphlet que Liseux a réédité, Bèze n'est pas ménagé.

2. *De Vita Bezæ*, 1585.

3. *Histoire de la vie... de Théodore de Bèze*, 1582, f° 22.

4. Cette hypothèse est émise par Jules Le Coultre dans son excellent livre sur *Maturin Cordier* (*Mémoires de l'université de Neuchâtel*, V, 1926, p. 24).

5. Cette place qui borde l'antique Hôtel de Ville est peu étendue ; mais son exiguïté ne suffit pas pour infirmer la tradition ; car la mise en scène de la pièce était peu encombrante, les fenêtres des maisons pouvaient servir de loges ; et enfin, malgré l'afflux des étudiants et des réfugiés, Lausanne était alors une ville peu importante.

représentations; mais les premiers vers du prologue[1] incitent Le Coultre à penser que les acteurs et les spectateurs se tenaient peut-être dans la vaste cathédrale. Nous ne savons rien de précis sur la représentation, car « ni les manuaux du Conseil, ni les comptes de la ville de Lausanne, ni ceux du bailliage ne font mention de cet événement[2] ».

II

Analyse.

L'*Avis aux lecteurs* contient quelques idées qui auront une grande diffusion parmi les Protestants et dont Des Masures fera son profit. Bèze affiche des intentions édifiantes[3], et propose à notre admiration les vertus d'Abraham et d'Isaac. Il oppose ce genre de poésie pieuse aux poèmes de cour et de galanterie qui sont à la mode; chemin faisant, il se moque des Pétrarquistes, des poètes soi-disant inspirés et « furieux », des écorcheurs de grec et de latin, des imitateurs du lyrisme choral des Grecs[4]. Son sujet tient à la fois de la tragédie (par la situation atroce) et de la comédie (par le dénouement heureux). Comme dans les comédies, le prologue est mis à part[5] et les pauses tiennent lieu d'entr'actes. A cause des nécessités théâtrales, il a modifié quelques petites circonstances; enfin, dit-il, quoique les passions décrites soient grandes, son style est volontairement simple.

La pièce se compose d'un prologue, de trois parties séparées par des pauses, et d'un épilogue. C'est, en somme, une tragédie réduite, comptant seulement 1.016 vers, et qui se passe en trois

Longtemps y a, au moins comme il me semble,
Qu'*ici* n'y eut autant de peuple ensemble.
Que plût à Dieu que toutes les semaines
Nous pussions voir les églises si pleines.

Rapprochez de ces vers une lettre du 14 mars 1550, que cite Baum et où Bèze fait cet aveu : « *In concionibus mira solitudo* ».

2. Le Coultre.

3. On a d'ailleurs parfois publié cette pièce avec des poèmes moraux d'autres auteurs (cf. à l'*Appendice* les nos 12, 13, 16-18 de sa bibliographie).

4. Ronsard, Du Bellay et leurs amis reçoivent une bonne part de ces traits : avec une ardeur de néophyte, Bèze brûle ce qu'il a adoré !

5. Dans la tragédie gréco-latine, le prologue est débité par un personnage tragique ; au contraire chez Plaute et Térence, il est généralement prononcé par un acteur anonyme, qui parle au nom de l'auteur : il en est ainsi dans les pièces de Bèze et de Des Masures.

lieux différents : une place devant la maison d'Abraham [1], le bas de la montagne et le sommet. Ce sujet nécessite peu de personnages ; Bèze remplace par un ange Dieu qui, selon la *Genèse*, ordonna lui-même au patriarche le sacrifice de son fils; il ne garde pas le personnage surnaturel de Miséricorde [2] qui figure dans les éditions du mystère du *Sacrifice d'Abraham*. Par contre, il met en scène Satan, que ne mentionnent ni le texte biblique, ni le mystère. Le chœur, composé des bergers d'Abraham, cause avec les personnages et participe à l'action.

Comme dans beaucoup de pièces de Plaute, le théâtre de Térence, les mystères et les « comédies sacrées », le prologue est récité par un personnage anonyme. Sur un ton familier celui-ci invite la foule au silence :

> Or, si faut-il pourtant clore le bec,
> Ou vous et moi avons peine perdue,
> Moi de parler, et vous d'être venue;

et ensuite il montre la maison d'Abraham, et nomme les personnages qui vont entrer en scène [3]; il ne fait aucune allusion aux deux autres lieux : l'on peut supposer que, dans la pensée de l'auteur, les machinistes devaient les installer pendant les pauses. Comme dans les mystères et les « comédies sacrées », il insiste sur la valeur édifiante du sujet.

Avant de suivre le chapitre XXII de la *Genèse*, l'auteur expose la situation et le caractère des principaux personnages : Abraham sort de chez lui, et songe aux pénibles aventures qui ont suivi son départ de sa patrie; loin de s'en plaindre, il remercie Dieu de l'avoir retiré de ce pays idolâtre. Puis Sara sort de la maison, prononce quelques pieuses paroles, et accepte de chanter avec son mari un « cantique » en l'honneur du Créateur qui les a toujours efficacement protégés. — Ils rentrent, et Satan, en habit de moine, débite un long monologue : il vante sa puissance, que servent les diables et les prêtres ; seul le patriarche lui résiste, mais il brisera sa constance.

1. Une façade de maison, tel est le fond de décor des tragédies anciennes.

2. Sur la disparition progressive des Filles de Dieu, cf. notre chapitre II, et notre livre sur les *Actes des Apôtres*.

3. Il en est de même chez Plaute et dans les mystères et les « comédies sacrées ». Dans plusieurs prologues de mystères on lit cette remarque judicieuse :

Chacun n'a que sa bouche à taire !

De nouveau, Abraham sort de sa maison, alors l'ange surgit et lui transmet l'ordre de Dieu; le malheureux père exprime sa surprise et son chagrin. Il s'éloigne, tandis que des bergers sortent de la maison pour aller aux champs ; Isaac voudrait bien les accompagner, mais, fils respectueux, il s'en va demander la permission à son père. En l'attendant, la troupe chante un cantique sur le bonheur du croyant : dans ses diverses épreuves, dit-elle, Abraham a toujours été sous la protection du Seigneur. Isaac reparaît, Abraham et Sara sortent de la maison : il a annoncé à sa femme l'ordre divin de partir pour la montagne, et elle essaie de le dissuader d'un voyage si fatigant pour leur fils. Elle finit par se résigner, et elle embrasse Isaac; puis Abraham, son fils et les bergers s'éloignent. — Seul sur la scène, Satan manifeste son dépit de la résignation d'Abraham; mais il se réjouit en pensant que la mort d'Isaac entraînera l'extinction de la race élue, et que, si Abraham l'épargne, cette désobéissance causera la perdition de son âme.

Après une pause, nous revoyons la petite troupe, qui voyage depuis trois jours; Abraham laisse les bergers au bas de la pente et leur adresse un adieu ému. Restées seules, les deux demi-troupes s'interrogent sur la cause de son trouble, et chantent un cantique sur le changement dans la nature[1] et dans la vie humaine; elles s'éloignent pour prier Dieu en faveur de leur maître.

Après une nouvelle pause, Isaac prépare le bûcher du sacrifice, puis s'en va prier. Sara, se tenant sans doute devant sa maison, se plaint de l'absence de son mari et de son fils. Abraham se livre alors à une longue méditation, que Satan écoute sans être vu de lui; d'abord il se demande comment Dieu a pu se dédire de son ancienne promesse, mais ensuite il s'accuse de juger ses desseins secrets : Satan, qui comptait sur sa rébellion, est déçu. Puis, il se croit la victime d'un songe ou d'une imposture, car Dieu qui a puni le crime de Caïn, ne peut exiger de lui un forfait analogue, mais il se résigne. Enfin, troisième crise de conscience : Abraham demande qu'un autre soit le meurtrier; mais, à la grande colère de Satan, il se ravise, et avec l'appui de la grâce divine, il s'apprête à exécuter l'ordre reçu.

1. Thème banal dans la poésie profane : les vers 583-588 et 609-612 évoquent l'épode XVII et l'ode *Non semper imbres* d'Horace, que paraphrasaient Ronsard en 1550 (*Odes*, livre III, ode 19 ; éd. des textes fr. modernes). La Péruse en 1553 (*Médée*, III, chœur), et d'autres.

Cette scène est suivie d'une autre, encore plus pathétique : le vieillard interpelle son fils « qui se promène » et lui annonce l'affreux sacrifice. Satan, lui-même, éprouve presque un sentiment de pitié. Isaac, à genoux et tout en larmes, demande grâce à son père, puis, tout en plaignant sa mère, il se résigne à obéir au Seigneur. Enfin, — surcroît d'horreur, — il apprend que son père servira de bourreau ; et alors, loin de faiblir, il s'élève au-dessus de la faiblesse humaine, et, comme Polyeucte, il s'écrie:

> Rends-moi, mon Dieu, sur moi-même vainqueur.
> Liez, frappez, brûlez, je suis tout prêt
> D'endurer tout, mon Dieu, puisqu'il te plaît.

Abraham l'embrasse et se dispose à le tuer, mais le couteau lui tombe des mains; Isaac lui rend courage, et il va donner le coup, lorsque l'ange apparaît et lui tient les deux discours que rapporte la *Genèse*.

L'action s'arrête, et l'épilogue paraphrase chrétiennement l'*Impavidum ferient ruinæ* et vante aux spectateurs la fidélité d'Abraham.

II

Bèze et ses prédécesseurs.

Dans l'*Abraham sacrifiant* les critiques littéraires ont remarqué surtout la tirade de Satan et le monologue d'Abraham, ils ont blâmé l'une et loué l'autre, mais ils ne se sont pas demandé [1] si Bèze en était l'auteur responsable. Or, si l'on examine le théâtre biblique et satirique antérieur à 1550, on s'aperçoit que sur ces points et sur d'autres Bèze n'a pas eu le mérite de l'invention. Pour nous rendre compte de sa véritable originalité, nous allons rechercher ses sources.

Dans sa tragédie le rôle de Satan est double : d'une part, il travaille à la perte de l'âme d'Abraham; d'autre part, il vante l'obéissance de ses serviteurs, les moines, et il prédit leur

1. Exception faite pour V. Rossel, dont le bon chapitre consacré à cette pièce commence ainsi : « Le *Sacrifice d'Abraham* de Bèze n'est qu'une imitation, assez libre, de l'*Isaaci immolatio* de Ziegler » (*Histoire littéraire de la Suisse romande*, 1889, I, 341).

influence pernicieuse. La première fonction est celle des diables et de leur chef Lucifer dans tous les mystères, celle de Satan dans l'*Hecastus* du catholique hollandais Macropedius (1539), dans le *Pammachius* (1538), le *Mercator* (1540) et le *Hieremias* (1551) de Naogeorgus, dans la tragi-comédie du protestant Barran (1554), dans la *Comédie du pape malade* (1561), dans la trilogie de Des Masures [1] (1566), etc.. etc... Or, les pièces satiriques de l'enragé antipapiste que fut l'Allemand Naogeorgus étaient très populaires parmi les protestants, et les trois que je viens de nommer, sont justement de véritables pamphlets contre le catholicisme; au début du *Pammachius* [2], le Christ prédit la puissance de Satan, le pullulement des frocs : « ...*surget monachorum pestiferum genus* », etc... Ainsi, les éléments du monologue du Satan de Bèze existaient déjà dans la littérature dramatique, surtout chez les Luthériens [3]; et sans doute l'on avait déjà eu l'idée de donner au diable un vêtement monacal [4].

Après avoir vu l'origine de ce hors-d'œuvre, passons maintenant à la partie essentielle de l'action. Un des récents éditeurs de l'*Abraham sacrifiant*, M. Wallace, a cru en trouver la source unique dans le *Mistere du Viel Testament;* mais avant 1550 l'on a imprimé de nombreuses pièces qui avaient pour sujet le sacrifice d'Isaac. Voici la liste de celles que Bèze a pu lire [5]: en langue

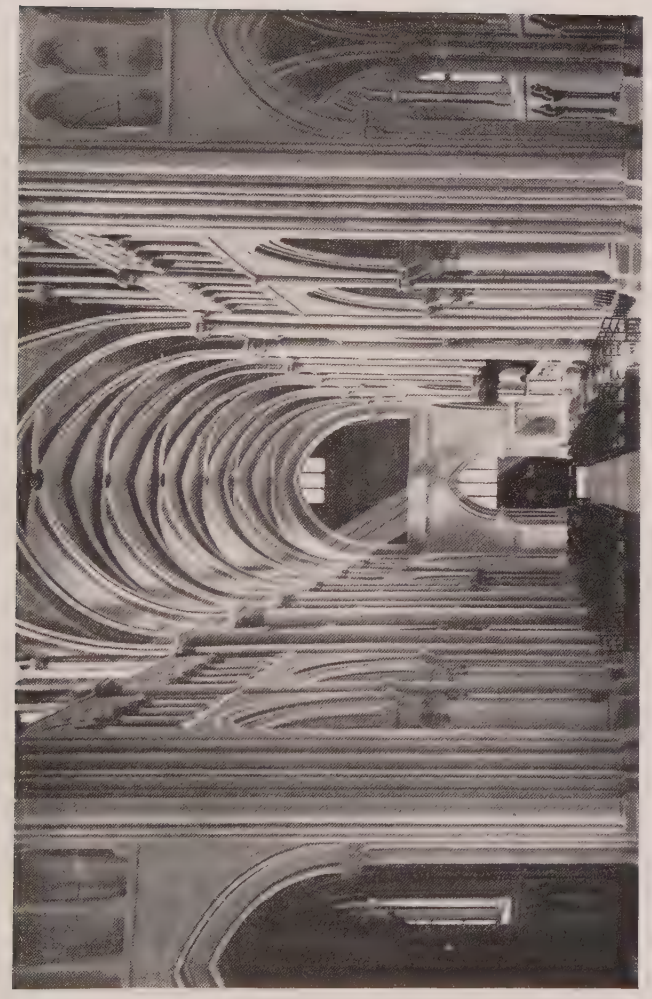
1. Est-ce le souvenir des tragédies protestantes ou celui des mystères qui inspire à Crespin cette curieuse métaphore : « Tandis que *Satan jouait ses tragédies à Paris*, Dieu besognait quasi par tout le Royaume » (*Histoire des Martyrs*, 1619, f° 102)? Elle a été reproduite dans l'*Histoire ecclésiastique* rédigée sous la direction de Bèze (I, p. 8).

2. Edition critique par Bolte dans les *Lateinische Denkmäler*, n° VIII, 1891.

3. Je ne partage donc pas l'opinion de M. Creizenach qui voit dans Satan le seul personnage original de la pièce. Je signale pour mémoire un *mystère de Noé* antipapiste joué à Berne en allemand en 1546, où le prologue est débité par le Diable (cf. *Bulletin du bibliophile*, 1881).

4. Dans la *Maladie de chrétienté*, publiée par Malingre dès 1534 à Neuchâtel, « Hypocrisie » est vêtue en nonnain.

5. Cf. *Viel Testament*, I, p. XXVIII-XXX ; II, p. III-XXV ; VI, p. 231, 238 et 262. Comme le bref « dialogue sacré » de Castellion sur Abraham et Isaac (1542) reproduit à peu près textuellement le récit biblique, il n'a aucune valeur littéraire et il n'a pu servir de modèle à Bèze. Mais il faut signaler une pièce en dialecte crétois : *Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ*, qu'Em. Legrand a publiée (*Bibliothèque grecque vulgaire*, 1880, I). Il s'est servi d'une édition qui a été imprimée à Venise en 1535, mais il l'a décrite très sommairement, et personne d'autre que lui ne l'a vue ; aussi un savant grec place au XVII[e] siècle la composition de ce drame. M. Hubert Pernot pense, au contraire, que Legrand n'a pas fait erreur, et que cette édition doit exister (*Etudes de littérature grecque moderne*, 1916, p. 231-270). Si elle existe, Bèze l'a-t-il lue? Il était assez savant en grec ancien pour comprendre à peu près ce texte écrit en grec moderne ; mais sa diffusion me semble avoir été très restreinte au XVI[e] siècle : aucun écrivain de la Renaissance n'en parle. Je



Nef de la cathédrale de Lausanne.

française le *Mistere du Viel Testament*, édité vers 1500, vers 1520 et en 1542, et le *Sacrifice d'Abraham*, tiré de ce mystère et publié vers 1520, et avec de nombreux changements en 1539; en langue latine l'*Isaaci immolatio*, « comédie » du catholique allemand Ziegler, publiée en 1543 et dans l'anthologie de 1547, et le dialogue en prose du prêtre belge Philicinus « *de Isaaci immolatione* » (Anvers, 1546); en langue italienne la *Rappresentazione d'Abramo ed Isaac* de Belcari [1].

La pièce de Philicinus commence, comme celle de Bèze, par un pieux monologue d'Abraham. Dans le mystère français, l'épisode du sacrifice d'Isaac débute par un dialogue entre Abraham et Sarra, qui louent le Seigneur et se préoccupent de l'éducation de leur fils (cf. Bèze, v. 182).

Déjà l'auteur et le réviseur de ce mystère avaient remplacé l'apparition de Dieu par celle d'un Séraphin ou bien de l'archange Raphaël (Bèze et l'auteur crétois : un ange). Tantôt Abraham obéit avec empressement, et presque avec joie (texte de 1539, Philicinus et Ziegler), tantôt il fait suivre de plaintes son acceptation (*Viel Testament* et Bèze).

Dans le mystère (v. 9534-9547), avant l'apparition céleste, Isaac demande à sa mère et à son père s'il peut aller aux champs avec les bergers ; dans la tragédie de Bèze il en est à peu près de même, mais l'épisode est placé plus loin.

Dans le mystère (v. 9975) et la tragédie (v. 540), Abraham a une attitude émue en se séparant des bergers au pied de la montagne. A ce moment, dans la pièce de Hans Sachs [2] (1533) les valets, qui ont entendu leur maître pleurer toute la nuit, énoncent quelques réflexions analogues aux vers 565 et 619 :

> All ställ sind Schaf und Kinder vol,
> So sind die Böden vol Getreid,
> So habens genung Knecht und Meid...,

puis ils courent rattraper l'âne qui s'ébroue ! Mais Bèze ne connaissait sans doute pas cette pièce.

signalerai quelques ressemblances entre les deux pièces, mais je garde la conviction que Bèze ignorait ce drame. On lira avec intérêt la traduction française que M. Valsa en a publiée en 1924 chez Sansot. — Quant aux pièces écrites dans d'autres langues modernes, elles n'étaient lues ni en France, ni en Suisse romande, sauf celle de Belcari (cf. *infra*, ch. XXIV, paragraphe VI).

1. Nombreuses éditions à la fin du XV^e^ siècle et au XVI^e^. Réimpression par d'Ancona (*Sacre rappresentazioni...*, 1872, I).

2. Hans Sachs, *Das dritte Buch*, 1588, 1^re^ partie, f° 10. — B. Rondel.

Les lamentations de Sara, dans la 3e partie, ont leur pendant dans la pièce de Belcari : la Sarra italienne a des battements de cœur, et déclare devant un serviteur qu'elle mourra, si elle ne revoit pas son mari et son fils. Mais, à mon avis, c'est une simple coïncidence : avant le départ Sara joue un rôle important; aussi, bien que dans la suite elle ne participe plus à l'action, les deux auteurs l'ont fait revenir sur la scène, afin que le public ne l'oublie pas et sache ce qu'elle devient. C'est un procédé imité des mystères [1] ou de certaines « comédies » bibliques en latin [2].

Le monologue dubitatif d'Abraham figure dans toutes les pièces, sauf celle de Belcari : chez Ziegler et Bèze il est prononcé sur la montagne avant le sacrifice, tandis que Philicinus le place au départ de la maison; dans la pièce crétoise [3] et dans le *Tentatus Abraham* (1551) de Schœpper, prêtre à Dortmund, il est mis au début et est la conséquence immédiate de l'apparition céleste; l'auteur du *Viel Testament* et surtout le réviseur de 1539 se sont plu à attribuer à Abraham de nombreux apartés, et deux longs monologues, débités, l'un en chemin, et l'autre sur la montagne. Tous ces monologues contiennent des idées communes : au début le patriarche trouve incompréhensible, irrationnel l'ordre de Dieu. Puis, dans la tragédie, il s'excuse de juger ses desseins : il faisait la même réflexion déjà dans le texte de 1539 (v. 426 et 432, p. 28 de l'éd. Rothschild). Il se demande s'il n'est pas le jouet d'un songe [4]. Plus loin, le personnage de Bèze parle des promesses de Dieu, que la mort d'Isaac rend vaines et mensongères; et ce reproche était déjà suggéré par un passage de l'épître aux Hébreux souvent cité par les glossateurs et les théologiens : « Et offrit son fils unique, auquel il avait reçu les promesses, auquel il avait été dit : *En Isaac te sera appelée semence* » [5]; les dramaturges n'avaient pas manqué de développer un reproche si naturel : voyez le texte de 1539, aux vers 391 et suivants, la tirade de Sopher dans le drame grec, et les pièces de Ziegler, Philicinus

1. Cf. p. 32, et Creizenach, I, 187.

2. Par exemple, voyez dans l'anthologie d'Oporin le monologue de Jacob au 5e acte du *Joseph* de Diether.

3. Dans ce monologue l'Abraham crétois pense que Dieu le punit de quelque faute (v. 85, — Pernot, p. 234) ; celui de Bèze exprime la même idée (v. 298).

4. Dans la pièce grecque l'esclave Sopher émet la même supposition (v. 658).

5. Traduction de Calvin.

et Schœpper. Ensuite Bèze suit d'assez près le texte de Ziegler : comparez

et

Et posteros optavi mihi dudum antea,
J'ai prié Dieu qu'il me donnât lignée [1];

dans les deux pièces Abraham pense à l'opinion de sa femme et des hommes :

..... Quæ sit hæc crudelitas
Vide, patrem suo non parcere filio !
.....
Nam quid ego nunc dicam matri Sarai suæ ?

et

Serai-je pas d'un chacun rejeté
Comme un patron d'extrême cruauté [2] ?
.....
Las, que ferai-je à la mère dolente,
Si elle entend cette mort violente [3] ?

Puis nous rencontrons une idée qui est aussi exprimée par l'auteur crétois [4] le réviseur de 1539 (v. 490), Bèze et Schœpper . « l'enfant vient de toi, il est donc à toi, reprends-le », et une autre commune à S. Paul : « Abraham ayant estimé que Dieu le pouvait même ressusciter des morts... [5] », à Vincent de Beauvais, à Comestor, à Belcari, à Hans Sachs, au réviseur de 1539 :

Et quand j'aurai ton mandement
Exécuté de point en point,
Que tu ne différeras point
De mon enfant ressusciter,

à Philicinus : « *Non enim dubito quin Dominus, ut est constans et verus in servandis promissis, a mortuis te sit suscitaturus* », à Bèze :

Et pour autant quand tu l'auras repris,
Ressusciter plutôt tu le feras,
Qu'il ne m'advînt ce que promis tu m'as,

1. Ces phrases ressemblent un peu à un passage du discours d'Abraham à Isaac, dans les *Antiquités judaïques* de Josèphe.

2. Dans la pièce grecque, Abraham met ses serviteurs au courant de l'ordre céleste, et l'un d'eux objecte : « le monde va te juger bien sévèrement » (Pernot, p. 250).

3. Dans la pièce de Belcari, c'est Isaac qui pose cette question à son père :

Si tu m'uccidi, o padre di bontade,
Come potra' tu ritornare a lei !

4. « Le Créateur nous l'a donné, il va nous le reprendre » (v. 334, — Pernot, p. 242).

5. Traduction de Calvin.

et à Schœpper :

Nam mortuum potius in vitam pristinam
Revocaverit, quam intercidere vel unicum
De pollicitis sineret apiculum.

Ensuite, le personnage de Bèze avoue son impuissance : « tu sais qu'homme je suis »; de même, dans le texte de 1539 : « excuse ma fragilité,... car je suis simple créature », et dans le dialogue de Philicinus : « *Homo sum, fragilitati meæ ignoscet* » ; mais Bèze insiste sur la puissance de la Grâce qui donne du courage à l'homme. Enfin, son héros s'écrie, dans un beau mouvement oratoire :

Arrière chair, arrière affections,
Retirez-vous, humaines passions;

mais déjà Ziegler lui avait prêté la même péroraison :

Hinc cedat affectus patris, cedant procul
Vanique cogitatus pectoris mei[1].

Passons à la scène suivante : ici l'originalité de Bèze me paraît plus grande, mais déjà dans les autres pièces et dans les mystères anglais Isaac demandait grâce avec plus ou moins de lamentations, puis se résignait, en pensant une dernière fois à sa mère[2]. En outre, Bèze et l'auteur du *Viel Testament* ont eu l'un et l'autre l'idée émouvante de faire demander pardon à Isaac par son père :

Mon fils, je te requiers pardon[3], (v. 10270)

et

Hélas, mon fils, pardonne-moi ta mort (v. 938).

1. Schœpper dira de même :

...Ast apage te insulsa caro cum istis tuis
Præposteris affectibus.

2. Les vers du *Viel Testament* sont touchants dans leur simplicité :

Mon père, je vous cry merci,
Et à ma mère naturelle
Qui pour moi aura grand souci,
Quand elle saura la nouvelle.
Recommandez-moi bien à elle,
Et la confortez doucement...

cf. Bèze, v. 871 et 897. — Dans son *Histoire de la littérature anglaise*, p. 180, M. Legouis analyse la tirade que prononce Isaac dans un Jeu anglais peu connu.

3. Le réviseur de 1539 n'a pas osé garder cette hardiesse, et il lui a substitué une banalité :

Mon fils, Dieu te fasse pardon.

Telles sont les ressemblances qui ne sont pas dues à l'imitation du texte biblique. Elles suggèrent une première question : qui, le premier, a eu l'idée de ce monologue d'Abraham, qui ne se trouve ni dans la Bible, ni dans les *Antiquités judaïques*, ni dans les gloses ? Est-ce l'auteur du *Viel Testament*, lequel aurait été imité par Ziegler ? Il n'est pas impossible que cet Allemand ait connu le mystère français, mais c'est peu probable. Peut-être, comme il est arrivé souvent pour les mystères, un sermon, un ouvrage théologique a été la source commune où les dramaturges ont puisé; mais, s'il existe, je ne l'ai pas trouvé. En tout cas, il me paraît évident que Bèze a utilisé la « comédie » de Ziegler [1], et le mystère français, soit dans le texte révisé de 1539 [2] (cf. la réflexion sur les desseins de Dieu), soit dans l'une des éditions complètes (cf. la demande de pardon) ; l'imitation de Philicinus n'est pas certaine.

IV

Intentions et procédés dramatiques.

Après avoir comparé l'œuvre de Bèze aux pièces qu'il a eues sous les yeux, l'on comprend pleinement ses intentions et ses procédés dramatiques. Il veut édifier les spectateurs ; aussi laisse-t-il de côté les scènes gracieuses dans lesquelles les bergers du mystère chantaient et s'ébattaient : leurs chansons ont perdu tout caractère profane, et sont devenues des sortes de psaumes [3]; et, au début de la pièce, il développe les actions de grâces [4] qu'il avait pu lire chez ses prédécesseurs. Mais en matière de religion il ne partage pas les opinions des dramaturges catholiques : il laisse à l'auteur et au réviseur du mystère les longues tirades d'Abraham sur l'Actif et le Passif et autres abstractions, qui

1. Il l'a lue sans doute dans l'anthologie d'Oporin.

2. D'autres rapprochements établis par M. Wallace entre lui et la tragédie de Bèze s'expliquent, selon moi, par le recours à la *Genèse* ; tout au plus peut-on noter l'identité de rimes dans les vers 662-663 de ce texte et les vers 525-526 de l'*Abraham sacrifiant*. — Bèze n'était pas à Paris en 1539, quand les Confrères de la Passion jouèrent devant le roi le *Sacrifice d'Abraham*.

3. Dans l'*avis aux lecteurs* il déclare avoir déjà commencé la traduction des Psaumes. Mais, avant lui, les chœurs de plusieurs pièces de l'anthologie d'Oporin les paraphrasaient à la fin des actes.

4. Cf. entre autres les vers 102-110.

étaient inspirées de la vieille scolastique. Bien plus, il ne fait aucune allusion à la Préfiguration du Christ par Isaac, si souvent citée par les Pères, les glossateurs et les théologiens, alors que l'auteur et un éditeur du mystère [1], Ziegler, Philicinus, Schœpper et Sylvius n'ont pas manqué d'en parler [2].

Ses prédécesseurs proposaient naturellement la conduite d'Abraham comme un modèle d'obéissance à Dieu ; il fait de même, mais il ajoute çà et là des réflexions ou des discours spécialement destinés aux protestants : il parle de la prédestination (v. 64), des hommes élus (v. 130); les épreuves que le patriarche a subies chez les infidèles et son bonheur actuel symbolisent la destinée des huguenots français qui, malgré les dangers, ont quitté leur pays « idolâtrique » et se sont réfugiés en Suisse ; Dieu punira leurs oppresseurs (v. 173), et, en attendant ce jour, on procure une fois de plus au public l'occasion de se moquer de ceux-ci, en les qualifiant de suppôts de Satan, « pourceaux », etc... [3]. Mais, ce qui me semble le plus caractéristique, c'est le rôle capital que l'auteur donne à deux personnages invisibles : la Foi et la Grâce; c'est la Foi [4] qui, dans l'âme d'Abraham, fait échec à l'amour paternel; mais elle ne suffit pas pour vaincre les bas penchants de l'homme, personnifiés dans le dernier épisode par Satan : elle est secourue par la « force invincible » [5] de Dieu, c'est-à-dire la Grâce.

Bien que Bèze doive à ses devanciers quelques-uns de ses meilleurs passages, il leur est supérieur dans la conduite de l'action. A défaut des unités de temps et de lieu, il observe rigoureusement celle de l'action, et supprime tout ce qui n'a pas une valeur édifiante ou psychologique. Ziegler enferme en cinq actes toute la vie d'Abraham ; par suite, si l'on excepte le monologue d'Abraham, les situations pathétiques sont brièvement traitées,

1. Cf. *Viel Testament*, VI, p. 263.

2. De même, le dramaturge luthérien Diether fait voir en Joseph la préfiguration du Christ (Creizenach, II, 95).

3. Cf. v. 231-242 ; voici les vers 211-213 :

> Il n'y a pas jusques à mes pourceaux,
> A qui je n'ai enchâssé les museaux.
> Tous ces paillards, ces gourmands, ces ivrognes,
> Qu'on voit reluire avec leurs rouges trognes,
> Portant saphirs et rubis des plus fins,
> Sont mes suppôts, sont mes vrais chérubins.

4. Cf. le vers 924 et le début de l'épilogue :

> Or voyez-vous de foi la grand'puissance.

5. Vers 813.

et presque escamotées. La partie du *Viel Testament* qui concerne le sacrifice d'Isaac, et qui a été imprimée à part, a une action beaucoup plus limitée; mais, comme les pièces de Ziegler et de Schœpper, elle nous fait assister au retour d'Abraham, de son fils et des serviteurs; si affectueuses que soient leurs effusions, l'intérêt décroît dès que l'ange a parlé : Bèze l'a bien compris, car il a arrêté l'action aussitôt après son deuxième discours [1].

Sa pièce est divisée en trois parties; M. Lanson voit dans ce plan l'influence de Donat, qui, dans une note des *Adelphes*, en comptait autant dans les tragédies : l'attente, le fait et l'issue [2]; je crois plutôt que l'auteur s'est réglé sur le récit biblique, dans lequel l'action se passe successivement en trois lieux.

Au début de la tragédie, l'exposé des faits est adroitement mêlé d'effusions religieuses ; plus loin, par contre, la troupe insère bizarrement dans un cantique un sec récit des mésaventures d'Abraham (v. 361-414). Il y a quelque maladresse dans les entrées et les sorties qui ne sont pas suffisamment motivées : les personnages ont l'air de jouer à cache-cache. Mais la fin de la première partie montre les heureux effets de l'influence classique : Bèze néglige les détails matériels qui intéressaient les naïfs spectateurs des mystères, les préparatifs du voyage et le chargement de cet âne qui tient une place excessive dans le *Viel Testament* [3]; il les remplace par un conflit [4] entre une mère alarmée et un père soumis à un ordre terrible qu'il ne veut pas révéler; chez Sénèque et au XVI^e^ siècle, ces débats en stichomythies roulent trop fréquemment sur des lieux communs de morale

1. Philicinus n'a pas montré le retour, parce qu'il a évité, dans sa pièce scolaire, les rôles féminins ; mais après chaque discours de l'ange il place dans la bouche d'Abraham de longues tirades.

2. *R. H. L.*, 1904, p. 572 et 579.

3. Cf. Faguet, p. 105.

4. A ma connaissance aucun des prédécesseurs de Bèze ne l'a mis à la scène, mais il y a une vague ressemblance entre cette situation et celle d'Agamemnon et de Clytemnestre dans *Iphigénie à Aulis*, avant que l'oracle de Calchas soit connu de la reine et de sa fille. Contrairement à la Genèse et aux autres pièces, l'auteur crétois imagine que Sara a arraché à son mari le fatal secret ; aussi, avant le départ, elle se lamente longuement, malgré les consolations d'Abraham. On voit la différence avec Bèze : le Grec cherche un effet attendrissant dans les plaintes d'une mère qui voit déjà son fils mort ; le Français invente une discussion dans laquelle le personnage *qui sait*, proclame sa résignation à la volonté divine. — Dans la pièce de Sachs, Abraham dit très simplement à Sara qu'il part pour sacrifier Isaac ; elle discute quelque temps, puis se résigne dans l'espoir que Dieu ressuscitera son fils.

ou de politique [1]; ici, comme souvent chez les Grecs, la discussion est étroitement liée au sujet.

L'intérêt psychologique et pathétique de la 3e partie est dû pour une large part au fait historique lui-même et à des imitations heureuses du mystère et de la pièce de Ziegler; mais Bèze a su égaler les tragiques grecs dans l'art de montrer le fond de l'âme humaine, d'accroître sans cesse l'émotion du spectateur et de tirer d'une situation le plus grand effet possible. Chez lui seul, le monologue est nettement divisé : à trois moments de désespoir ou de révolte succèdent trois retours à la résignation; nous saisissons ainsi la nature de notre âme complexe et hésitant entre le bien et le mal, et nous attendons avec anxiété le parti qu'Abraham prendra définitivement. Lui seul, il a eu l'idée de ménager en deux temps la révélation du secret à Isaac : lui seul, il a représenté Abraham lâchant des mains le couteau qu'il a saisi.

Ainsi, malgré la longueur des cantiques, la fâcheuse tirade de Satan, et le monologue de Sara dans la troisième partie, l'action est bien conduite, l'intérêt est en progression [2]; si la pluralité des lieux, la durée de l'action et la représentation du sacrifice font penser aux mystères, la simplicité de l'intrigue, les conflits psychologiques et le pathétique évoquent la tragédie grecque.

V

Les personnages et le style.

L'auteur et le réviseur du mystère d'Abraham ont su exprimer la douleur et la résignation d'Isaac et de ses parents, mais chez Bèze les mêmes personnages ont plus de naturel et nous émeuvent davantage. Leurs sentiments fondamentaux, qui sont la piété et l'amour familial, réagissent sous le coup des événements, et leur langage convient parfaitement à leur état d'âme : il n'y a pas de grandiloquence, ni de bavardage inutile. « On avait peur de trouver un auteur » [3], et l'on entend parler des hommes. Voici

1. Par exemple, l'éternel dialogue du Tyran et du Vieillard sur la cruauté et la clémence !

2. C'est aussi l'opinion de Faguet.

3. Faguet, p. 110.

un passage de la discussion entre Abraham, qui sait l'affreuse réalité, et Sara, qui craint seulement les fatigues du voyage :

SARA.

Au moins si vous saviez où c'est.

ABRAHAM.

Bientôt le saurai, si Dieu plaît.

SARA.

Il n'ira jamais jusques-là.

ABRAHAM.

Dieu pourvoira à tout cela.

SARA.

Mais les chemins sont dangereux.

ABRAHAM.

Qui meurt suivant Dieu, est heureux.

La révélation du secret est admirablement amenée ; après des tortures affreuses, Abraham fait un effort suprême et dit brutalement la vérité :

Or ça, mon fils, hélas ! que veux-je dire ?

ISAAC.

Plaît-il, mon père ?

ABRAHAM.

Hélas, ce mot me tue.
Mais si faut-il, pourtant, que m'évertue.
Isaac, mon fils, hélas ! le cœur me tremble.

ISAAC.

Vous avez peur, mon père, ce me semble.

ABRAHAM.

Ha, mon ami, je tremble voirement,
Hélas, mon Dieu !

ISAAC.

Dites-moi hardiment
Que vous avez, mon père, s'il vous plaît.

ABRAHAM.

Ha, mon ami, si vous saviez que c'est...
Miséricorde, ô Dieu, miséricorde !
Mon fils, mon fils, voyez-vous cette corde,
Ce bois, ce feu, et ce couteau ici ?
Isaac, Isaac, c'est pour vous tout ceci [1].

Isaac est un fils excellent, mais il échappe à la banalité des enfants modèles, des « jeunes Grandisson » : il a une spontanéité juvénile, et de jolis mouvements de tendresse à l'égard de sa mère. Au moment critique, le passage de la douleur à la résignation, puis au courage sublime, est bien marqué: d'abord, ses supplications imitent celles d'Iphigénie [2] :

Mon père, hélas, je vous crie merci.
Hélas, hélas, je n'ai ne bras ne langue
Pour me défendre, ou faire ma harangue.
Mais, mais, voyez, ô mon père, mes larmes,
Avoir ne puis ni ne veux autres armes
Encontre vous...

A la fin, il excite son père à donner le coup mortel : « m'empêcherez-vous donques d'aller à Dieu ? »

Dans ces moments de crise. le langage des héros s'élève naturellement au sublime ; ainsi, quand Abraham empoigne le

1. Comparez avec le mystère du *Viel Testament* (v. 10.088-95) :

Or, mon enfant, voici le point ;
Prie Dieu qu'il te fasse merci !
Puisque nos choses sont à point,
Déclarer te faut mon souci.
Mon fils Isaac, il est ainsi
Que Dieu, qui a parlé à moi
Par son ange, m'a dit que ici
Fasse sacrifice de toi...

2. Εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,
Πείθειν ἐπᾴδουσ', ὥσθ' ὁμαρτεῖν μοι πέτρας,
Κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὓς ἐβουλόμην,
Ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον. Νῦν δὲ τἀπ' ἐμοῦ σοφὰ,
Δάκρυα παρέξω· ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν.

Bèze savait assez le grec pour lire *Iphigénie* dans le texte, et non dans la traduction d'Erasme. Mais dans sa lettre à Dudith il cite parmi ses amis de Paris Buchanan : or il a certainement entendu parler de son *Jephthes*, il l'a peut-être lu en manuscrit, aussi est-il possible que la tragédie de l'illustre Ecossais lui ait donné l'idée d'imiter dans une pièce chrétienne la prière d'Iphigénie. En tout cas, le premier vers rappelle moins le drame d'Euripide que le début de la prière d'Iphis : « *Miserere, genitor...* » ; les vers suivants, au contraire, ne doivent rien à Buchanan.

couteau, son invocation, malgré l'insuffisance du décasyllabe, a une envolée qui fait penser à la prophétie de Joad :

O ciel, qui es l'ouvrage
De ce grand Dieu, et qui m'es témoignage
Très suffisant de la grande lignée
Que le vrai Dieu par Isaac m'a donnée :
Et toi, la terre à moi cinq fois promise,
Soyez témoins que ma main n'est point mise
Sus cet enfant par haine ou par vengeance,
Mais pour porter entière obéissance
A ce grand Dieu, facteur de l'univers,
Sauveur des bons et juge des pervers [1]...

Cette apostrophe n'est pas un ornement poétique, elle est l'expression naturelle d'un transport de l'âme. D'ailleurs, Bèze se soucie peu de la rhétorique : parfois, quand l'action s'échauffe, il emploie l'antithèse [2], accumule les interrogations (v. 774), ou bien il tire un grand effet de la répétition du mot *Dieu* (v. 439) et du mot *père* (v. 650, 829 et 875); mais il méprise les *adunata*, les comparaisons épiques, les descriptions géographiques, et autres recettes de la tragédie de Sénèque. Au lieu de déclamations ampoulées, Abraham pousse des *ah*, tout comme l'OEdipe de Sophocle [3]. Quand les personnages ne sont pas émus, leur langage est simple, parfois négligé, et il ne diffère de la prose que par la rime [4]; par exemple, les bergers disent au fils de leur maître :

Isaac, demeurez ici :
Autrement monsieur votre père,
Ou bien madame votre mère
En pourraient être mal contents.

Ce sont des bergers qui parlent, mais vraiment ces vers font sourire !

1. Les apostrophes à la Terre et aux peuples que l'on trouve dans Isaïe, sont, à mon avis, plus banales et moins grandioses.

2. Celle du vers 928 qui termine si bien la tirade d'Abraham, a peut-être été inspirée par le vers 659 d'*Iphigénie à Aulis* :

Ἄλλους ὀνεῖ πρόσθ' ὧμὲ διολέσαντ' ἔχει.

3. On sait que Fénelon préférait ses exclamations au récit de Théramène (*Lettre à l'Académie française*, VI).

4. M. Lanson y voit l'influence du style familier et naturel de la comédie térencienne (*R. H. L.*, 1904, p. 579); je le crois aussi, mais cette influence se confond avec celle de beaucoup de pièces latines à sujet biblique, écrites par les étrangers dans le style de la conversation courante.

De même dans la versification, il n'y a pas trace d'un effort artistique. Bon métricien dans ses poèmes latins, Bèze se contente en français de l'octosyllabe des mystères et du décasyllabe, sans alternance des rimes. Les cantiques comprennent des strophes isométriques de 6 et de 7 pieds: les deux premiers ont le même schéma très simple, le premier est tout en rimes masculines, et le troisième ne possède que des rimes plates : l'auteur n'avait pas l'oreille musicale.

VI

L'influence.

Bèze attachait certainement beaucoup plus de prix à ses travaux d'exégèse et d'apologétique qu'à sa tragédie scolaire : en 1561, questionné par la reine mère sur ses œuvres françaises, il omettait l'*Abraham sacrifiant*, soit par oubli, soit à dessein [1], et en 1598 il autorisait son traducteur Jacomot à y faire des additions et des suppressions. Mais, à cette date, il se rappelait avec plaisir que sa petite pièce avait été jouée « en de nombreuses villes de France et avec beaucoup d'applaudissements ». En fait, elle est un de ses ouvrages qui ont eu le plus de succès.

Nous ne connaissons pas les représentations faites en France, sans doute devant des publics protestants, mais il y en eut au moins deux en Hollande [2]. Le pasteur Antoine de La Faye, auteur d'une biographie de Bèze publiée à Genève en 1606, exagère en qualifiant d'innombrables les éditions de la pièce; mais il en a paru jusqu'en 1928 au moins trente-six [3]; et aucun dramaturge français du XVI[e] siècle, sauf Garnier, n'a dépassé ce chiffre. En

1. *Histoire ecclésiastique*, I, 493. L'anecdote avait déjà été racontée en 1565 par Pierre de La Place dans ses *Commentaires de l'état de la religion* (éd. Buchon, 1836, p. 155) ; mais aucune des œuvres de Bèze n'y est nommée.

2. Quelques Enfants-sans-souci la représentèrent en français à Leyde en 1594, et « tous les spectateurs en furent tous ravis, et y en eut qui pleurèrent » (lettre de Scaliger à de Thou, citée par G. Cohen, *Ecrivains français en Hollande*, 1920, p. 237). En 1605 Christian Huygens le fit jouer chez lui devant la veuve de Guillaume d'Orange (Fransen, *Les comédiens français en Hollande*, 1925, p. 33).

3. Voir à l'appendice. Il est inutile de les examiner ici, puisque presque toutes les variantes que j'ai relevées, sont postérieures à la mort de l'auteur et que les autres sont également dues aux éditeurs. Remarquons seulement que le dizain de Badius, d'après lequel Bèze se repentait de ses « vers lascifs et rithmes impudiques », a disparu dès 1561, et qu'à partir de 1553 la pièce est souvent intitulée *le Sacrifice d'Abraham*.

outre, elle fut traduite en italien selon Haag [1], en anglais [2] (1577), en allemand [3], et deux fois en latin [4]. De nombreux auteurs ont traité le même sujet après 1551, mais je n'ai pu lire leurs pièces, et j'ignore s'ils ont imité la tragédie de Bèze.

Enfin, un certain Jean George eut l'idée singulière de la remanier et de la développer. Comme l'on n'a jamais étudié sa « *Tragique comédie augmentée* [5] ... », je vais l'analyser brièvement.

Il était maître d'école à Saint-Julien près de Montbéliard ; sa pièce fut jouée publiquement dans ces deux villes [6] ; « maints bons personnages *lui en ayant demandé des copies* », il la fit imprimer en 1609 à Montbéliard, chez Jacques Foillet. Un exemplaire, probablement unique, est passé de la collection Cigongne au Musée Condé [7]. La préface est datée du 29 août 1609, à S. Julien. Les liminaires contiennent les noms de H. Le Bault,

1. La traduction aurait paru à Florence en 1572.

2. Cette traduction très fidèle a été réimprimée à Toronto en 1906 d'après l'unique exemplaire conservé.

3. Par Nathan Chytræus à Herborn en Nassau, en 1595 (B. Mazarine). J. de Rothschild s'est trompé à ce sujet (*Viel Testament*, II, p. XXII). Dans la préface que ce professeur de Brême a écrite le 29 septembre 1594, je trouve un passage curieux : « A l'endroit, écrit-il, où j'ai passé environ la plus grande partie de ma vie dans ces trente dernières années, cette tragédie a été jouée d'abord par les étudiants en présence de quelques jeunes princes, comtes et seigneurs, il y a deux ans et demi. Elle a si bien plu même à mes persécuteurs qu'ils n'ont pas pu retenir leurs larmes. A ce moment-là, ils ne savaient pas encore qui était l'auteur ou le traducteur ». — La traduction est fidèle, mais à part les stichomythies, l'original est délayé. Les vers sont des octosyllabes à rimes plates. Les cantiques sont accompagnés d'une musique à quatre parties. Au vers 21 *Lausanne* est remplacé par *Rostock*, port de la Baltique.

4. L'un des traducteurs est un certain Jacques Brunon, dont l'ouvrage fut publié à Amsterdam en 1599 : je ne l'ai pas lu. La traduction de l'autre, Jean Jacomot, de Bar en Lorraine, fut insérée en 1597 (*sic*) dans une réédition genevoise des *Bezæ poemata* ; elle y est précédée d'une lettre de Bèze du 1er janvier 1598 (*sic*) ; elle fut rééditée à Genève en 1599 et en 1614. Sur le conseil même de l'auteur qui lui citait les vers 90-91 de de l'*Art Poétique*, Jacomot a employé un style relevé ; tandis que l'original est écrit avec simplicité, il a recherché, presque autant qu'un Roillet, les figures de rhétorique, l'emphase et les termes mythologiques : le résultat n'est pas heureux. En outre, il a supprimé le prologue et l'épilogue, et a sottement divisé la pièce en 4 actes, séparés par les cantiques.

5. On en trouvera le titre complet dans le *Viel Testament*, II, p. LVIII.

6. Selon Duvernoy, une représentation fut donnée par les écoliers dès 1588 sur la place des halles de Montbéliard (*Ephémérides du comté de Montbéliard*, 1832, p. 328) ; mais j'ignore où ce compilateur d' « archives et d'anciennes chroniques » a puisé ce renseignement. Peu avant l'apparition de la *Tragique comédie*, quelques écoliers de Montbéliard essayèrent de devenir comédiens ambulants, tant ils avaient pris de goût aux représentations scolaires (Duvernoy, *ib* ; — *Comptes rendus de la société d'émulation de Montbéliard*, 1857 ; — *Mémoires de la société*, etc..., XXIII, 1893) ! Mais rien ne prouve qu'elle ait été la cause unique de leur projet (cf. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 211 et 222).

7. Il en existe une copie manuscrite récente à la bibliothèque de Besançon.

« app. à M. », d'Ogier de Bout, ministre à Glay, et de Pierre Caron, maître d'école à Montbéliard. L'auteur et ses amis sont protestants.

Jean George a composé sur l'histoire d'Agar une pièce qu'il a réunie à celle de Bèze : on trouve successivement le prologue [1] et le monologue initial d'Abraham (Bèze : vers 1-78), — puis un entretien entre lui et son serviteur Damasec [2], des disputes bien prosaïques entre Ismaël et Isaac, et entre Sara et Agar, qui n'a pas fait les lits, ni lavé la vaisselle, le départ d'Agar et de son fils sur l'ordre d'un ange, et leur voyage dans le désert. Après une pause, l'auteur suit le texte de Bèze avec de petits changements depuis le vers 195 jusqu'au vers 574, du vers 643 au vers 649, et du vers 575 au vers 642 [3]. Après une 2e pause, nous lisons, les plaintes de Sara (Bèze, v. 671-704), que réconforte ensuite sa servante Tharsis. La 3e pause est suivie des préparatifs du sacrifice [4] (Bèze, v. 650-670 et 705-972). Après la 4e pause Sara se lamente, elle envoie deux serviteurs chercher Abraham : ils le rencontrent, et après dix jours de séparation Sara revoit enfin son mari et son fils. Elle apprend les événements; puis Abraham et elle louent le Seigneur et se préoccupent de l'éducation de leur fils (Bèze : v. 79-194). La pièce se termine sur l'épilogue de Bèze.

Jean George ne se préoccupe pas des unités de temps ni de lieu; mais il a divisé sa pièce en 5 parties qui se rapportent à cinq moments de l'action. Il a mis à part les plaintes de Sara, parce qu'elles interrompaient la suite de l'action. Ainsi son œuvre se rapproche un peu plus que l'original du plan des pièces classiques. Le report des vers 181-194 à la fin de la tragi-comédie prouve ses intentions pédagogiques.

L'influence de la tragédie de Bèze a été considérable chez les protestants, presque nulle chez les catholiques. Les premiers trouvaient dans l'histoire d'Abraham une allusion à leurs malheurs, un encouragement [5] et un motif de fierté. L'*Abraham*

1. *Lausanne* est remplacé par *S. Julien* ; au vers 23 la durée de la représentation est estimée *un peu plus d'une heure* ; quelques vers ajoutés.
2. Ses bergers s'appellent Robin, Mopsé, Melibée, pasteur des ânes, et Coridon, — ô Virgile ! — pasteur des chameaux.
3. Le cantique est chanté par Damasec.
4. Après le vers 730 Satan s'écrie *C'est moi, c'est moi.* Le sacrifice du mouton est plus détaillé que dans la pièce de Bèze.
5. Remarquez le sous-titre de l'édition de Lyon : « nécessaire à tous chrétiens pour trouver consolation au temps de tribulation et adversité », et le sous-titre analogue de l'ouvrage de Jean George.

sacrifiant a été, dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, une des pièces qu'ils ont le plus vues ou lues et qui les ont le plus émus. A cette époque, sur onze ou douze éditions relevées, neuf ont été publiées à Genève, et une à Niort, ville protestante. Les auteurs calvinistes y puisèrent leur inspiration, au moins autant que dans les pièces bibliques écrites en latin par les luthériens. Pour la plupart, ils ne surent pas égaler le talent psychologique et pathétique de l'auteur, et ils ne cherchèrent pas de beaux passages dans Euripide. Mais cette tragédie développa chez eux le goût des sujets bibliques qui pouvaient se rapporter à leurs malheurs et à leurs espérances, ils firent des pièces édifiantes et souvent antipapistes, remplies de cantiques et d'actions de grâces; ils méprisèrent les théories littéraires des adorateurs de l'antiquité païenne, la division de la pièce en actes séparés par des chœurs anonymes, le style noble et élégant, et ils laissèrent de côté Horace et Aristote et le théâtre de Sénèque.

Au XVII^e^ siècle, les protestants français s'y intéressèrent beaucoup moins [1] : leur situation était devenue stable, et la pièce n'était pas conforme au goût littéraire du jour; si la petite bourgeoisie calviniste achetait par exemple l'édition du huguenot rouennais Berthelin, je doute que des « beaux esprits » comme Tallemant ou Conrart aient lu cette tragédie si austère et si peu « régulière ». La révocation de l'édit de Nantes la fit rééditer dans un milieu de réfugiés ; mais M. Westphal écrit avec raison dans l'édition de 1901 : « Elle tomba en oubli au XVIII^e^ siècle [2]..., elle est aujourd'hui à peu près inconnue du peuple huguenot. » Toutefois, depuis 1856 on a essayé, par d'élégantes réimpressions et par des éditions à bon marché, de la répandre de nouveau parmi les calvinistes, et des étudiants protestants l'ont jouée naguère à Lausanne et à Montauban.

1. A cette époque on a publié, en France, quelques éditions protestantes de cette pièce, mais je n'en ai pas rencontré d'exemplaires. A l'étranger, les huguenots l'ont imprimée une fois à Genève (1606) et à Hanau près de Francfort (1628), et trois fois à Sedan avant la réunion de cette ville protestante à la France.

2. Au temps du romantisme on se jeta avec avidité sur les œuvres du Moyen-Age et de la Renaissance, et l'émigré français Chamisso « poussait l'admiration pour nos mystères (*sic*)... jusqu'à comparer le dialogue d'Isaac et d'Abraham au moment du sacrifice avec les plus divines productions des Grecs » (J. J. Ampère, art. de la *Revue des Deux Mondes*, mai 1840). Il s'agit de la pièce de Bèze, et non du *Viel Testament* dont seuls quelques fragments pouvaient être lus dans l'*Histoire* des frères Parfaict.

Dans la pièce d'un prêtre catholique j'ai découvert, à ma grande surprise, un plagiat de la tragédie du chef calviniste. Elle a été publiée en 1580, et son auteur, le curé Lecoq, a pris pour sujet le meurtre d'Abel par Caïn. Comme Bèze, Lecoq l'intitule *tragédie*, il la divise par des pauses, il l'encadre d'un prologue et d'un épilogue, et il évite l'alexandrin. Lui aussi, il a eu sous les yeux le *Viel Testament* [1]. Ce n'est pas à l'auteur de ce mystère, mais probablement à Bèze qu'il doit son personnage du Diable, qui réussit à séduire Caïn. Naturellement, dans son œuvre il n'y a pas trace d'idées calvinistes; mais dans une tirade d'Adam il a imité de près les paroles d'Abraham et d'Isaac [2] :

> « Pour son Seigneur », hélas ! que veux-je dire,
> Pardonne-moi, mon Dieu, et me retire
> De désespoir, où mon péché me mène,
> Délivre-moi, Seigneur, de cette peine,
> N'est-ce pas toi qui m'as fait et forgé ?
> Ne m'as-tu pas sur la terre logé ?
> Mon but, mon tout, mon Dieu, mon espérance
> Si je ne t'ai porté obéissance,
> Ni tel honneur, que je devais porter,
> Ai-je pas tort ? Dois-je à toi disputer ?
> Nenny, pour vrai, dont pardon te demande.

Mais je crois que cette imitation est unique dans le théâtre catholique français. A part quelques lettrés ou bibliographes comme Pasquier, les catholiques français n'ont guère connu le *Sacrifice d'Abraham*. La première édition parisienne est de 1617. Il y en eut en France au XVII[e] siècle au moins neuf, mais leur format et leur aspect prouvent leur destination populaire. En outre, au moins trois d'entre elles sont expurgées : le nom de l'auteur disparaît, et les traits contre le catholicisme sont supprimés ou retournés contre le protestantisme [3].

Si cette tragédie avait été construite sur le modèle des tragédies anciennes, certainement, malgré ses attaques antipapistes, les poètes catholiques de la Renaissance lui eussent fait bon

1. Et même il l'a abondamment plagié (cf. notre chapitre II).

2. *Abraham sacrifiant*, v. 735-738, 887-891, 895.

3. On s'est étonné qu'une *Liste d'ouvrages dont la vente* était *permise*, ait contenu, un an après la Révocation, le *Sacrifice d'Abraham*. Il s'agit évidemment de la pièce de Bèze, mais les éditions du troyen Oudot (1669) et du rennais Le Sainct (1685) n'avaient rien qui pût choquer le catholique le plus scrupuleux (cf. *B. S. H. P.*, t. L, p. 104).

ABRAHAM SACRIFIANT,

Tragedie Françoiſe.

AVTHEVR THEODORE DE BESZE, NATIF DE VEZELAY EN BOVRGONGNE.

GEN. XV. ROM. IIII.

Abraham a creu à Dieu, & il luy a eſté reputé à iuſtice.

M. D. L.

Titre de la première édition de l'*Abraham sacrifiant*
(Exemplaire de la Bibliothèque des pasteurs de Neuchâtel)

accueil et s'en fussent inspirés; on aurait célébré Bèze comme le créateur de la tragédie française. Mais elle ne répondait pas à l'idée que les poètes français se faisaient de la tragédie : ils voulaient un style pompeux et sentencieux, des entr'actes et non des pauses, des décasyllabes et des alexandrins et non des octosyllabes, une catastrophe lamentable, des chœurs à l'antique. Elle n'a donc exercé aucune influence sur les poètes de la Pléiade [1].

VII

Conclusion.

Le sujet choisi par Bèze se prêtait à une action dramatique limitée et émouvante [2], et ses devanciers avaient déjà intéressé le public au conflit qui se livre dans l'âme d'Abraham. Mais la comparaison que nous avons faite entre leurs œuvres et la sienne a révélé sa supériorité [3]. Il a eu l'idée du premier monologue d'Abraham, qui devait profondément émouvoir les réfugiés français ; il a traité d'une manière originale et pathétique le monologue dubitatif du patriarche et la scène du sacrifice. Il a composé une pièce d'inspiration profondément religieuse, tandis que Roillet, Rivaudeau, Garnier et d'autres introduiront dans leurs tragédies bibliques des récits et des comparaisons mythologiques, et des développements de morale purement laïque. Toutefois, il a su éviter l'écueil des pièces édifiantes : la froideur, et, comme le dit l'éditeur de la réimpression de 1923, « écrite sur un thème dont le surhumain eût pu passer pour de l'inhumain, sa tragédie demeure délicatement humaine ». Enfin, deux ten-

1. M. Lanson écrit très justement : « Jodelle fut le premier à Paris, le premier dans l'opinion et l'admiration publiques... Bèze a fait jouer une pièce, Jodelle a fondé une tradition » (*R. H. L.*, 1903, p. 185).

2. Cf. Creizenach, II, 110.

3. Dans l'étude que nous avons déjà citée, M. Pernot affirme la « supériorité écrasante » du drame crétois sur la tragédie de Bèze. Je reconnais volontiers que, dans la pièce grecque, les lamentations des parents, et surtout de la mère, sont touchantes, et que le style est gracieux et rappelle, sans recherche excessive, celui des tragiques grecs. Mais on ne peut pas facilement comparer les deux œuvres, car elles sont d'inspiration différente : l'une attribue aux personnages tragiques des sentiments, des émotions et des réflexions semblables aux nôtres, et chez eux les affections humaines balancent la piété. Dans l'autre ils souffrent tout autant, mais leur affliction est plus contenue, et Abraham et Isaac se soumettent, me semble-t-il, avec plus de ferveur religieuse et s'élèvent davantage vers le sublime. La pièce grecque ressemble un peu au théâtre d'Euripide, tandis que certaines paroles des héros de Bèze font penser à *Polyeucte*.

dances se concilient assez heureusement en lui ; d'une part, son christianisme ardent l'empêche de copier servilement la tragédie païenne; d'autre part, sa forte culture classique lui fait prendre pour modèles les tragiques grecs.

Mais la pièce a vieilli, par la faute du pamphlet antipapiste qui n'a aucun rapport avec le sujet et dont la grossièreté, coutumière au XVI^e^ siècle, choque les lecteurs des temps modernes. Un autre défaut, moins sensible, s'accentuera [1] chez les imitateurs de Bèze : les oraisons et les pieuses effusions retardent l'action.

L'*Abraham sacrifiant* fut une nouveauté dans la littérature française : c'était la première fois qu'on publiait une tragédie en français qui ne fût pas une traduction des Anciens. En outre, son auteur apportait une formule, dont les différentes parties révèlent l'influence des comédies anciennes, des tragédies grecques et des pièces bibliques néo-latines, mais qui, considérée en son ensemble, me paraît assez originale : une tragédie psychologique [2], sans style imité de Sénèque, ni dénouement lugubre et sanglant, une action qui dure plusieurs jours et se passe en des lieux fort éloignés l'un de l'autre, un prologue de comédie, mais aucun élément comique, enfin quelques emprunts à la technique des mystères.

Il est regrettable que la tentative de Bèze n'ait pas été plus connue et plus suivie. Je ne critique pas le style brillant et imagé de Buchanan, mais un style simple et direct n'est pas moins légitime : les mots les plus simples prennent une grande force, quand l'action est ramassée et vive, qu'un conflit psychologique éclate, ou que la vie du héros est en danger. Le style de *Bérénice* « rase la prose », mais est-il moins émouvant que celui de *Phèdre* ?

Malheureusement la plupart des protestants ont développé, aux dépens de l'action et de la psychologie, les parties lyriques et satiriques, et les non-protestants ont préféré copier les procédés de Sénèque et obéir à Horace, Donat ou Aristote. Des Masures, qui est le meilleur disciple de Bèze, ne saura pas ou ne voudra pas imiter son action simple, rapide et poignante.

1. Il est aussi plus grave dans les comédies de Marguerite de Navarre.
2. C'est à juste titre qu'on l'a appelé le « créateur de la tragédie psychologique en France ».

CHAPITRE XVIII

Trois pseudo-tragédies.

Certains dramaturges protestants poussèrent encore plus loin que Bèze le mépris de la poétique des Anciens ; leurs pièces ont beau porter le nom de tragédie ou de tragi-comédie, elles n'ont rien ou presque rien de commun avec les tentatives d'un Jodelle ou d'un La Taille. Nous allons les passer rapidement en revue, afin qu'on voie par comparaison ce qu'il y a de classique dans l'*Abraham sacrifiant* et dans les *David*.

La première en date est « *La déconfiture de Goliath*, tragédie (*sic* !) par M. Joachim de Coignac ». Ce pasteur berrichon réfugié en Suisse l'a publiée à Genève en 1551 chez les frères Adam et Jean Riverez [1]. Elle est dédiée à Edouard VI [2] pour l'encourager à vaincre la « bête » romaine, et contient un dizain liminaire d'un certain Jacques Bourgeois [3].

Le but de l'auteur est d'encourager ses frères en assimilant Goliath à la Papauté. David débite de courts sermons et des prières, et proclame son horreur pour le culte des images ; le héraut d'Israël recommande de chanter psaumes et cantiques

En langue de tous entenduc [4].

Goliath prétend se faire adorer des Hébreux. Les filles d'Israël prononcent une prière en 126 vers, et à la fin elles chantent un cantique, dont la musique est imprimée.

1. Musée britannique et B. Nat. (exemplaire incomplet, où l'on a mis à la plume la date de 1550). — A l'article *Coignac* Du Verdier cite la *Tragédie de la déconfiture du géant Goliath*, publiée à Lausanne sans date. C'est dans cette ville que parurent en 1551 chez Jean Rivery, *Deux satires, l'une du pape, l'autre de la papauté*, du même auteur. Cf. Haag.

2. La même année, Castellion dédia à ce jeune souverain protestant sa traduction de la Bible (Buisson, *Castellion*, I, 301).

3. Sa devise est : *J'attends le temps*.

4. Cf. le conseil inverse du Satan de Des Masures (*David fugitif*, v. 1613).

Bien que l'action soit assez courte et que le surnaturel et le comique licencieux y manquent, cette « tragédie » est toute proche des mystères. Vingt personnages occupent la scène, sans compter les filles d'Israël; la pièce est divisée par de nombreuses pauses. Les vers sont de 8, 10, et parfois 7 et 5 pieds ; ils se suivent en rimes plates, sans alternance, ou bien sont groupés en strophes. A la différence des tragédies, les rimes chevauchent toujours sur les répliques [1]. Coignac ne cherche pas à réaliser l'unité de lieu : nous voyons à la fois les deux camps et le domaine du père de David. Tout se passe sur la scène, même la mort de Goliath.

Le style de l'auteur est aussi plat, ses vers sont aussi chevillés que dans les mystères. Il se met à la portée d'un public peu raffiné : David distribue aux soldats du bœuf salé, des châtaignes, du beurre, des pommes et des poires; Goliath parle comme un soudard, et David lui réplique sur le même ton : « ta puante et orde bave » ! Le ton du cantique final fait sourire :

> Et aussi nos pucelages,
> Que gardons à nos maris
> Au jour de nos mariages :
> Par les furieux outrages
> Des soldats seraient péris [2].

Il y a des anachronismes amusants : Goliath raille la foi en Dieu et en son Fils, et Saül affranchira David de la taille et de la gabelle.

Des Masures a peut-être lu cette pièce sans valeur, mais il paraît n'avoir imité aucun des poèmes et des drames qui ont été écrits au XVI[e] siècle sur la mort de Goliath [3].

Dix ans après, Antoine de La Croix, jeune gentilhomme au service d'Antoine de Bourbon, publie sans indication de date ni d'origine une pièce intitulée *Tragi-comédie. L'argument pris du troisième chapitre de Daniel : avec le Cantique des trois*

1. Cf. chapitre I[er], paragraphe IV.

2. Des Masures traite le même sujet avec moins de naïveté (*David triomphant*, v. 293).

3. Voir la bibliographie des drames dans le *Viel Testament*, IV, p. LIX. Il y eut sur le même sujet la *Monomachie* de Du Bellay (éd. Chamard, IV, 119), une épopée latine du protestant zurichois Rodolphe Gualtherus, un poème de Pierre de Brach (1576), etc...

enfants, chanté en la fournaise [1]. Pour épigraphe il a choisi un passage de S. Matthieu [2] qui exhorte à mépriser les bourreaux du corps, impuissants contre l'âme.

Une épître à la reine de Navarre, datée de Paris, 9 août 1561, la remercie d'avoir eu égard au « saint sujet » de sa pièce plutôt qu'à « la méchaniqueté de *ses* vers » [3]. Il y avoue ingénument son inexpérience, mais, à l'en croire, il s'est efforcé de donner à ses personnages le langage qui convient à leur qualité et à leur époque [4]. Il lui adresse, en outre, une ode pindarique, suivie de vers du sieur de S.

Le sujet est le miracle des trois Juifs que Nabuchodonosor, dont ils ont refusé d'adorer la statue en or [5], enferme dans une fournaise et qui sont préservés du feu. Les personnages historiques sont peu nombreux : les Juifs Sydrach, Misach et Abdenago, le roi, son lieutenant Asphene; mais ils sont accompagnés de deux groupes de « gendarmes et satellites », d'un héraut, de conseillers, d'une suite, et de deux « demi-bandes » de Babyloniens.

Comme chez Bèze, Des Masures, Heyns et Lecoq, la pièce est encadrée d'un prologue [6] et d'un épilogue. Dans le prologue, on réclame le silence et l'on oppose la vérité et la sainteté du sujet aux fictions mensongères et voluptueuses des autres drames. De même que les pièces de Bèze, de Coignac et de Des Masures, le *Josias*, et le *Caïn* de Lecoq, cette tragi-comédie est divisée en pauses. Au début, le roi, sortant de son palais, prononce un orgueilleux monologue, que Faguet [7] attribue à l'influence de Sénèque et qui peut, tout aussi bien, provenir de la tradition des mystères [8]; ses tirades sont séparées par les

1. B. Nat. (exemplaire relié avec le *Jephthé* de Fl. Chrestien, la *Philanire* de 1577, et les pièces de Gérard de Vivre).

2. X, 28.

3. Voir une réflexion analogue dans la préface de l'*Holoferne* du catholique Adrien d'Amboise (1576).

4. Souvenir probable de l'*Art poétique* d'Horace.

5. On devine l'application que les Protestants faisaient de cette histoire au culte des statues. Selon Holl, ils comparaient souvent le pape à Nabuchodonosor.

6. L'auteur s'y souvient de l'*Abraham sacrifiant* :

...Et où pensez-vous être?
Il est temps que chacun commence à se cognoistre :
Vous êtes au milieu des Chaldéens, amis,
Et pour une heure ou deux entre les ennemis
Du bon Dieu...

7. P. 113.

8. Dans son histoire de la tragi-comédie française de 1552 à 1628 (Baltimore, 1907), M. Carrington Lancaster rapproche ce monologue de la tirade emphatique que le roi prononce dans le *Viel Testament* (V, p. 231, mystère de Judith).

« cantiques » des Babyloniens qui moralisent sur ses défauts, sur le danger des flatteurs, etc..., à la manière du chœur antique. On adore en musique son « idole », et les trois Juifs, qui refusent de se prosterner [1], sont arrêtés par les satellites; ceux-ci profèrent ces paroles menaçantes :

Pas n'y a à rire pour tous !

Le roi traite ses satellites de « grosses bêtes » et fait jeter les Juifs dans la fournaise, où ils chantent un long cantique [2], tiré de la Bible grecque des Septante [3]. On constate le miracle, ils sortent de là, et le roi, morigéné par la « bande » des Babyloniens, exprime son repentir.

Une ode de B. de Momméja approuve l'auteur de n'avoir pas chanté Vénus sur le « tragique échafaud » et ose, à propos de cette production misérable, parler de Sophocle et d'Euripide ! La Croix n'a rien su imaginer, ses personnages sont inexistants, ses rythmes lyriques sont élémentaires, et son style, émaillé de pénibles hiatus, est de la dernière platitude [4]. Naïvement, grossièrement il paraphrase le texte hébreu [5], en faisant dire au roi : « Si quelqu'un médit du Dieu des Juifs.... sa maison puera, car chacun ira y vider son ventre » ! Le titre de tragi-comédie est un moyen de faire venir les gens [6], et en lisant cette pièce, ainsi que la « tragédie » de *Josias*, celles de Jean Bretog (1571), et d'autres, on comprend la colère de Jean de La Taille contre les auteurs de pseudo-tragédies. Ici nous avons sous les yeux un vrai mys-

1. La Croix a imaginé une discussion qui a lieu entre les trois Juifs avant leur refus ; Sidrach définit leur devoir envers Dieu et leur devoir envers le souverain. Il se moque des statues de divinités qui se laissent voler ou brûler, et convainc l'opportuniste Misach qui était prêt à des concessions apparentes sur le culte des images. Cette scène qui se rapporte si bien à la situation des Protestants, est la seule partie intéressante du drame.

2. Trois des 62 strophes sont citées dans la *Bibliothèque du théâtre français*, 1768, I, 160.

3. Ce cantique a été admis par le concile de Trente (1546) et fait partie de la Vulgate de 1592 ; les protestants le tiennent pour apocryphe.

4. On y rencontre des néologismes : *borgnoyant*, *contretourmentant*, *celique*, *ensucrer*, *enheurer*, *ensulfurer*, *emmielleux*, *massacrage*, etc...

5. La bible protestante de 1565 le traduit ainsi : « Sa maison sera mise en retraits », c'est-à-dire en lieux d'aisances.

6. Cf. ce passage du prologue, cité par Faguet :

Or je me doute bien que maint qui me regarde,
De venir en ce lieu si vite n'eût eu garde,
S'il n'eût été piqué (n'est pas la chose telle?)
D'un friand appétit de voir chose nouvelle.
Tel sera bien déçu : on ne verra ici
Rien qui n'ait été vu souvent ailleurs aussi.

tère, adapté par le protestantisme; l'élément comique est absent, le prologue et l'épilogue sont en alexandrins, et les cantiques développent des lieux communs, mais tout le reste provient des mystères : vers de 8 et 10 pieds, chevauchement très fréquent des rimes sur les répliques, rôles du Premier et du Deuxième gendarme, réflexions des satellites, etc...

L'histoire du jeune roi Josias qui découvrit le Livre sacré, fit distribuer aux artisans les dîmes, brisa les idoles et tua les prêtres de Baal, prêtait à des allusions faciles ; aussi fut-elle mainte fois citée et commentée par les huguenots français, surtout pendant les années où le jeune Charles IX et sa mère parurent favorables au protestantisme [1]. Il est naturel qu'on ait pensé à la mettre à la scène. En 1566, le libraire Perrin publia à Genève, en même temps que la trilogie, l'églogue et la bergerie de Des Masures, *Josias, tragédie de M. Philone, traduite d'italien en français. Vrai miroir des choses advenues de notre temps* [2]. La plus grande partie de la pièce est en vers blancs de douze pieds, je n'en connais pas d'autre exemple dans les pièces tragiques du xvi[e] siècle écrites en français ; le reste est composé de strophes, de vers libres, et même de vers blancs et inégaux. Comme ce Philone est inconnu, son nom est probablement un pseudonyme; mais nous ignorons s'il y a eu un original réellement écrit en italien par quelque transalpin réfugié en Suisse, ou bien si, comme il arrive quelquefois à cette époque, l'original en langue étrangère est fictif [3].

Les personnages sont Josias, sa mère Idida, le chancelier Saphan et son fils Ahican, le secrétaire Joa, le serviteur Aza, le prophète Jérémie, la prophétesse Olda ; l'auteur invente les personnages de Jérobaal, prêtre de Baal, et du courrier, le chœur de trois jeunes princes, Daniel, Benjamin et Juda, un chœur et un demi-chœur de prêtres de Baal, un chœur et un demi-chœur

1. « Josias qui purgea l'Eglise », dit une chanson de 1561 (Tarbé, *Recueil de poésies calvinistes*, 1866, p. 56). En 1562, Bèze appelle Charles IX un nouveau Josias (P. Champion, *Ronsard*, p. 152). Voir son *Histoire ecclésiastique*, I, 432 et 480.

2. B. Nat.

3. Les vers blancs fournissent un argument en faveur de la provenance italienne de *Josias* ; car, à cette époque, de nombreux drames italiens furent écrits en vers sans rimes. Mais le problème de l'origine de *Josias* et d'*Adonias* est très complexe.

de demoiselles. Les chœurs parlent à l'intérieur des actes, et non à la fin.

Il y a cinq actes, et le 4e est divisé par deux Pauses. Le 1er acte est rempli de tirades sur les devoirs des rois, sur leurs malheurs et sur la Providence. Au 2e acte, nous apprenons qu'une émeute a été apaisée [1] et que Helcias, père de Jérémie, a sacré Josias. Les trois princes chantent, puis récitent tout un traité du gouvernement.

Dans l'histoire de Josias qu'on peut lire au *Livre des Rois* et dans les *Paralipomènes*, il est à peine question de Jérémie: mais, comme il passa sa jeunesse sous le règne de ce roi, Philone s'en est autorisé pour intercaler un interminable prêche du prophète en vers libres, tiré du début du *Livre de Jérémie*. Ses reproches aux Juifs idolâtres sont remplis d'allusions au catholicisme. Le dramaturge a gardé la violence et la verdeur de l'original, il traduit les expressions bibliques par de savoureuses locutions populaires : « Mangeurs de charrettes ferrées ! P..... qui cours après l'aiguillette ! etc... » Déjà Naogeorgus avait mis à la scène les prophéties et les malédictions de Jérémie [2], en les accommodant aux polémiques de son temps [3]; il serait difficile de prouver que Philone l'a imité, car ils ont paraphrasé les mêmes versets du prophète, mais certainement la pièce du célèbre pamphlétaire luthérien a donné à l'auteur de *Josias* l'idée du discours de Jérémie. Après ces vigoureux reproches, Josias promet de chasser l'idolâtrie.

Dans le 4e acte il se passe enfin quelque chose : Saphan apporte au roi le livre découvert par Helcias, et lui lit de copieux extraits du *Deutéronome* [4]. Josias décide de publier la loi contenue dans ce livre et d'interroger les prophètes. Après une pause, nous sommes chez la prophétesse Olda qui répond aux questions de Saphan [5]. Une deuxième pause précède la fin de l'acte, où apparaissent enfin les prêtres de Baal, odieux et grotesques: ils se lamentent sur la perte de leur « rôt » et de leur « mar-

1. Cf. *IV Rois*, XXI, 23, et *II Paralipomènes*, XXXIII, 24.

2. *Hieremias, tragœdia nova, ex propheta Hieremia sumpta hisce temporibus valde accommoda...* Bâle, 1551 (B. Nat.). L'action se passe au temps de Sédécias et du siège de Jérusalem.

3. Par un anachronisme hardi son héros vitupère le culte de la Reine du ciel, de l'avocate des mourants, c'est-à-dire de Marie !

4. La Bible et Josèphe font une brève allusion à cette lecture édifiante.

5. *IV Rois*, XXII, 14-20.

mite »[1], et Jérobaal vient leur annoncer la fin de la « Baalauté »[2]. Ils éclatent en imprécations contre le Livre de la Loi, et, puisque les sacrificateurs ont été pendus et les « canards » enfumés dans leurs maisons[3], ils s'enfuient vers l'Egypte.

Philone a pensé qu'il n'y avait pas de tragédie sans catastrophe, aussi consacre-t-il le 5e acte à la mort sanglante de Josias, bien qu'elle n'ait aucun rapport avec la destruction du culte de Baal. Tel le messager antique, le courrier raconte en détail la victoire du roi d'Egypte sur Josias ; le chœur déplore la mort du vaincu : « sa vie a été flétrie comme l'herbe des champs, etc... » Jérémie le pleure[4], et explique pourquoi Dieu avait décidé sa perte.

Cette « tragédie » est des plus médiocres; l'action est peu animée et ne devient tragique qu'au 5e acte; il n'y a pas de dialogue véritable. Mais les protestants s'intéressaient plus au fond qu'à la qualité de la forme, ils écoutaient dévotement les tirades enflammées du grand prophète, et l'affolement des prêtres de Baal les amusait fort. J'ignore quand et où la pièce fut jouée, mais en 1583 le Genevois Gabriel Cartier la réimprima, pour Claude d'Augy[5], en même temps que les *Tragédies saintes* de Des Masures.

Si nous nous plaçons au point de vue de l'histoire littéraire, *Josias* retiendra notre attention plus longtemps que ne l'ont fait les mystères déguisés de Coignac et de La Croix. Je crois qu'aucune autre pièce protestante en langue française n'est aussi hybride : c'est un véritable monstre, qui tient de la tragédie par la catastrophe, par le récit du messager, par la division en cinq actes, par les lieux communs du 1er acte[6], et qui par la durée de son action rappelle le mystère et annonce le mélodrame[7] : aux

1. Les pamphlétaires protestants du XVIe siècle ont ressassé ces vieilles plaisanteries, sans que le public s'en fatiguât. Picot a dressé une bibliographie sommaire de la « marmite papale » (*Sotie*s, III, 112).

2. On devine le jeu de mots !

3. La destruction de l'idolâtrie est racontée dans la Bible avec beaucoup de détails, mais elle ne précise pas le genre de mort des sacrificateurs. L'imagination de l'auteur se ressent des guerres de religion; voyez le chapitre Ier de la *Chronique du règne de Charles IX* : « Un méchant couvent pillé, puis brûlé par hasard. — Oui, mais tous les moines n'étaient pas sortis ».

4. *II Paralipomènes*, XXXV, 25.

5. Cf. catalogue Rothschild, II, p. 28.

6. Les « cahuettes », ou cabanes, opposées aux palais, la tour frappée de la foudre, etc...

7. En 1830 on eût joué *Josias* sous ce titre : *Trente ans, ou la vie d'un prince !*

deux premiers actes Josias, qui reste dans la coulisse, a huit ans ; quand il détruit les idoles, douze années se sont écoulées, et à la fin il meurt à l'âge de trente-neuf ans ! Comme tant de pièces protestantes, celle-ci est essentiellement un sermon et une satire; l'un et l'autre sont plus développés que chez Des Masures et Bèze, et le 4e acte se termine par une farce, apparentée aux grossières mascarades calvinistes [1]. Les expressions bibliques abondent, non seulement dans les imprécations de Jérémie, qui font penser pour le ton et le style aux *Tragiques* de d'Aubigné, mais aussi dans le reste de la pièce. Ainsi donc *Josias* est une pièce curieuse; nous regrettons que le mystère de son origine n'ait pu être éclairci.

En 1586, l'imprimeur Jean Chiquelle publiait à Lausanne *Adonias, tragédie de M. Philone, vrai miroir... des choses présentes....* [2]. Il n'est pas certain que cette pièce soit du même auteur que la précédente ; plus grave et aussi médiocre que *Josias*, elle a paru à une date trop tardive pour être étudiée en ce volume.

Catherine de Parthenay a fait jouer à La Rochelle, pendant le siège de 1572-1573, une tragédie de circonstance intitulée *Holoferne* [3]; elle n'a pas été conservée, et nous ignorons si elle tenait de la tragédie classique ou du mystère.

1. Le *Hieremias* contient, selon l'habitude du luthérien Naogeorgus, une partie comique ; mais c'est une scène de beuveries et d'ivrognerie : « *vomitu innatant mensæ* » !

2. B. Nat.

3. Cf. La Croix du Maine, I, 100.

CHAPITRE XIX

Louis Des Masures.

I. La vie et les œuvres : 1. A la Cour de François Ier. — 2. A Rome. — 3. A la Cour de Lorraine. — 4. L'affaire de Saint-Nicolas. — 5. A Metz. — 6. Les exils dans la vallée du Rhin. — Le calviniste et l'émule de la Pléiade. — II. Le but édifiant. — III. L'action. — IV. Les personnages. — V. La forme. — VI. Conclusion.

I

La vie et les œuvres.

Depuis quelques années les savants se mettent à étudier les poètes contemporains de la Pléiade, et l'on tire de l'oubli un Charles d'Espinay, un Melissus. C'est fort bien, mais pourquoi n'a-t-on pas encore consacré un livre à Louis Des Masures ? Il n'est pas un grand poète, mais ses curieuses tragédies, sa coopération à la Réforme, sa vie aventureuse, les milieux littéraires et politiques où il a vécu, mériteraient une étude d'ensemble.

Faute de l'ouvrage que Charles Comte eût pu écrire [1], nous sommes réduits à l'article de la *France protestante* et à diverses notices peu étendues [2]. Ce n'est pas là qu'on peut se renseigner sur les origines de sa *Trilogie*. Je n'ai pas fait de recherches dans les archives, mais il suffit de lire les œuvres de Des Masures

1. Son édition des *Tragédies saintes*, publiée en 1907 et à laquelle se rapportent nos références, est excellente, mais l'introduction y fait défaut.

2. Andréas, *Bibliotheca belgica*, 1623; — Foppens, *Bibliotheca belgica*, 1739, II, p. 834 ; — D. Calmet, *Bibliothèque lorraine*, 1751, p. 646 ; — Paquot, *Mémoires*, XV, 248 ; — Articles de Lecouvet dans le *Messager des sciences historiques* (1858) et dans les *Mém. et public. de la société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut* (1857-1858. — B. de l'Institut), reproduits dans sa *Hannonia poetica* (1859) et son *Tournai littéraire* (1861) ; — *Biographie nationale de Belgique*, 1876, V, p. 744 ; — J. Hoyois, *Les lettres tournaisiennes*, 3e éd., s. d., p. 126-134 (B. Nat.) ; — H. Becker, *Des Masures* (*R. de la Renaissance*, 1901) ; — Pfister, *Histoire de Nancy*, 1908, II, p. 113, etc... Rien dans la *Bibliotheca belgica* de Van der Hæghen.

et quelques écrits de son temps pour comprendre un peu mieux sa vie et ses tragédies.

Fils d'Adrien Des Masures, mort probablement entre 1557 et 1562, et de Catherine « Marcanda », morte peu après son mari, notre poète est né à Tournai vers 1515, selon Haag. Quelle que soit la date exacte de sa naissance, nous pouvons le considérer comme un de nos compatriotes. A vrai dire, après avoir appartenu à la France pendant trois siècles, le Tournaisis tomba aux mains des Anglais en septembre 1513, puis nous fut rendu en 1518, et enfin fut définitivement incorporé à l'empire de Charles-Quint en 1521 ; mais pendant ces vicissitudes les habitants de Tournai conservèrent des sentiments très français [1].

1. — Nous ne savons rien de sa jeunesse, mais le reste de sa vie se divise en périodes que nous connaissons assez bien. De bonne heure il entre au service de cette puissante maison de Lorraine qui, au XVI^e^ siècle, a protégé tant d'écrivains. La voie lui a été frayée par son oncle maternel, Toussaint de Hocédy, né à Valenciennes, qui fut secrétaire du cardinal Jean et qui deviendra évêque de Toul en 1543 [2]. Il sert le duc Antoine [3], et à partir de 1533 [4] son frère Jean de Lorraine, fastueux Mécène qui résidait plus souvent à la cour de France que dans ses nombreux évêchés. Ainsi il put fréquenter les poètes et les humanistes qui vivaient auprès de François I^er^ et de ses principaux officiers ; il a regretté plus tard les heureuses années qu'il passa avec les meilleurs écrivains de France : Marot [5], qui lui envoya d'exil son portrait, Mellin de Saint-Gelais, l'habile poète latin Salmon Macrin, Lancelot Carle, Jacques Colin, abbé de Saint-Ambroise, les traducteurs Herberay, Jean Martin et Hugues Salel, le polygraphe J. Peletier, et Rabelais [6]. Comme la plupart d'entre eux, Des Masures cultiva un genre qui était dans son épanouis-

1. Cf. Ad. Hocquet, *Tournai au XVI^e siècle*, Bruxelles, 1906.

2. Cf. Eug. Martin, *Histoire du diocèse de Toul*, II, 20 ; — Pfister, II, 118.

3. Mort en 1544. Des Masures a composé des épitaphes pour lui, pour son fils le duc François, mort en 1545, et pour René de Chalon, mort en 1544, pour qui Ligier Richier a sculpté le fameux squelette de Bar-le-Duc.

4. Selon Haag, Albert Collignon donne la date de 1538 (*Le mécénat du cardinal Jean de Lorraine*, *Annales de l'Est*, XXIV, 1910) ; ce doit être un lapsus, car dans sa Sylve à L'Hôpital, composée en 1563, le poète compte quatorze années entre son arrivée à la cour de France et son départ.

5. Des Masures le connut avant la fin de 1542, car Marot à cette date quitta définitivement la Cour. Cf. l'ode de Des Masures sur son champ.

6. J'emprunte cette liste à son épître à Joachim du Bellay.

-ement : la traduction. Sur la demande de Jean de Lorraine[1], il s'attaqua au chef-d'œuvre du « prince des poètes latins » : sa traduction en vers des deux premiers livres de l'*Enéide* parut chez Wechel en 1547[2]. Auparavant, il avait offert au roi un exemplaire manuscrit de la traduction du premier chant[3], et, selon La Monnoye et Goujet, les courtisans critiquèrent son ouvrage devant François Ier.

En outre, il prit part, comme capitaine de cavalerie, aux guerres contre l'empereur : « *assiduus castris ego miles in hostes arma tuli* »[4] ; mais, dès 1547, un « menteur » le calomnia auprès d'Henri II, et il connut la disgrâce la plus cruelle et — selon lui — la moins méritée. D'après le commentaire de Claude Garnier sur Ronsard, on l'avait soupçonné de pratiquer des intelligences avec les chefs impériaux ; ce n'est pas impossible, car à ce moment le gouvernement de la Lorraine était aux mains de Christine de Danemark, nièce et complice de Charles-Quint, et Des Masures était le sujet des princes lorrains plutôt que du roi de France. Mais il a toujours protesté contre les accusations qui motivèrent sa disgrâce, et dans une églogue publiée en 1574, il l'attribue à « la jalousie de vains poètes qui avaient feint de l'amitié pour lui ». Quoi qu'il en soit, le nouveau roi déclara au cardinal de Lorraine que son protégé devait « s'absenter »[5].

2. — A la suite de cette affaire commence une nouvelle période, pendant laquelle il mena une vie aventureuse et souvent misérable. Il s'enfuit, et gagna l'Italie par la Lorraine et la Suisse ; il erra jusqu'en Sicile, puis se fixa à Rome, où il passa quatorze mois. Heureusement il y fut accueilli par un autre cardinal, grand ami des lettrés : Jean du Bellay ; c'est à lui qu'il dédia, le 1er août 1549, sa traduction du 3e chant de l'*Enéide*.

En novembre 1549, après la mort de Paul III, les cardinaux se réunirent à Rome pour l'élection de son successeur, et ainsi Des Masures retrouva Jean de Lorraine. Celui-ci promit à son « conseiller et premier secrétaire » d'apaiser le ressentiment

1. Cf. la préface de la traduction des quatre premiers livres, en 1552.

2. La dédicace a été écrite le 26 avril à l'Ile-Adam « dans la chambre du cardinal ». Cette édition est introuvable.

3. Cf. une épigramme des *Œuvres poétiques*. François Ier est mort le 30 mars 1547.

4. Epître au cardinal Charles de Lorraine, neveu du cardinal Jean et frère de François de Guise.

5. *Hymne sur la justice de Metz* (1559). Des Masures s'y adresse à Henri II.

d'Henri II, et, après le conclave, il l'emmena en France. Mais, à Lyon, la nouvelle de la mort de son frère Claude de Guise causa un tel chagrin au cardinal qu'il mourut, quelques semaines plus tard, à Montargis[1]. Quoiqu'il fût hostile au protestantisme, il avait récemment manifesté le désir d'entendre chanter en français les psaumes de David, et il avait invité Des Masures à traduire ceux que Marot avait laissés de côté. Le poète publia plus tard la traduction de vingt psaumes, mais pour le moment il était désemparé : plus de Mécène, et le danger d'être emprisonné. Il évita Paris, et se rendit à Nancy, où régnait encore Christine de Danemark.

3. — Elle le prit à son service « en même état et degré » que chez Jean de Lorraine, et le 6 juin 1553 elle l'anoblit. Durant la minorité de Charles, fils de la régente et petit-fils du feu duc Antoine, il remplit diverses « légations » et travailla au « repos de la Lorraine »; les archives de cette province doivent contenir des renseignements sur son activité politique; tout au moins est-elle décrite dans un passage de sa Sylve à L'Hôpital, que nous publions en appendice.

A cette époque, la Lorraine, malgré sa neutralité, fut souvent pillée par les troupes du roi de France et de l'empereur, qui se faisaient la guerre. A la fin de 1551, Henri II vint occuper les Trois-Evêchés et évincer du gouvernement ducal la nièce de Charles-Quint. Le duc Charles fut emmené à la cour de France, d'où il reviendra en Lorraine, en 1559, après avoir épousé une fille d'Henri II. Des Masures garda ses fonctions à Nancy.

Malgré les alertes causées par les armées voisines, sa vie devint paisible et heureuse. Une ode à son compatriote Herman Taffin[2] et un hymne chrétien décrivent sa maison rustique, son jardin, son troupeau, ses occupations campagnardes ; peut-être ce traducteur de Virgile pousse-t-il un peu loin la note idyllique[3]; mais ses vers respirent un bonheur qui n'est pas feint.

Il se maria avec une jeune fille de Lunéville, Diane Baudoire,

1. Le 10 mai 1550. Des Masures a composé pour eux des épitaphes.

2. Cf. Hocquet, *op. cit.*, et Em. Picot, *Les Français italianisants*, II, 95-107. Frère du fameux pasteur, Herman était bien vu à la cour de France, et pendant les guerres de religion il servit d'intermédiaire entre ses coreligionnaires et les catholiques.

3. Lui aussi, il a son Hélicon et sa fontaine Bellerie, dont il chante la gloire en pléiadisant.

nièce de Claude Penicier, abbé de S. Evre, et sœur d'Adrien et de Jacques Baudoire, également abbé de S. Evre ; en 1554, dix-huit mois après les noces, elle mit au monde, dans cette ville, un fils, Claude Des Masures, et mourut au bout de trois semaines. Il a raconté son décès dans des vers latins qu'il adressa à l'enfant et qui sont émouvants. Mais une certaine Anne Berman [1] eut pitié de son malheur, et il l'épousa avant 1557.

Ses fonctions officielles ne l'empêchaient pas de continuer ses travaux littéraires. Naturellement il chantait en vers les joies et les deuils de la famille ducale : la mort de Marguerite d'Egmont, femme de Nicolas de Vaudémont (1554), la venue en Lorraine du duc Charles et de sa femme [2]. Bien qu'il ne fût pas revenu à Paris, il était en relations avec les poètes connus. Dans la *Continuation des erreurs amoureuses* (1551) Pontus de Tyard loua sa traduction de l'*Enéide ;* Fr. Habert fit de même dans une épître sur l'*Immortalité des poètes français*. Il s'était lié avec Joachim du Bellay, qui était arrivé à Rome trois ans après son départ ; dans la préface de la traduction du 4e livre de l'*Enéide* (1552), dans le sonnet 148 des *Regrets* (1559) et dans les *Xenia*, Du Bellay fit l'éloge de son rival. Ronsard fut flatté par le désir qu'avait exprimé Des Masures de faire sa connaissance : il lui dédia, en 1560, l'Hymne de la *Mort*, qui, depuis la brouille avec Paschal, n'avait plus de destinataire [3]. Notre poète collabora avec la Pléiade pour la traduction en vers français des exemples de la *Dialectique*, que Ramus publia en 1555 et dédia au cardinal Charles de Lorraine.

La traduction de l'*Enéide* suivait son cours : le versificateur délayait intarissablement le poème de Virgile. Le libraire lyonnais Jean de Tournes publia en 1552 sa traduction des quatre premiers livres [4]. Ils furent réédités en 1554 à Paris chez L'Ange-

1. En latin Ursina. Dans un de ses *Poemata* il l'exhorte à rester fidèle à Christ malgré leurs malheurs. Elle était fille d' « Ida (?) Galanthis ».

2. *Chant pastoral sur le partement de France et la bienvenue en Lorraine de Mgr Charles duc de Lorraine et de Mme Claude de France son épouse*, 1559, à Saint-Nicolas-du-Port chez D. Guillemin, imprimeur ducal, et à Lyon chez Tournes. Louiset (Des Masures) s'y entretient avec Perot (Ronsard).

3. L'édition de 1560 contient aussi un sonnet et une élégie adressés à Des Masures (cf. éd. Laumonier-Lemerre, II, 20, et V, 362). Le sonnet avait déjà été publié en 1559 (cf. *R. H. L.*, 1928, p. 115). Quand Ronsard sut sa conversion, il ne supprima pas son nom dans les éditions ultérieures, mais il ne lui dédia plus de nouveaux poèmes.

4. La dédicace au duc Charles avait été rédigée le 1er mai 1551 à « Nancy en *son* palais » ; Georges de La Patrière, dit Patricius, avait fourni des vers liminaires ; le 2e livre est dédié à M. de Montbardon, gouverneur du duc et ancien

lier, avec un *Carmen de exilio suo* [1]. Enfin, en 1560, Tournes donna une belle édition de l'ouvrage complet [2]; à cause des contrefaçons des premiers livres, Des Masures avait demandé un privilège à Henri II, qui l'accorda le 22 juillet 1557; à cette date, il restait encore quatre livres à traduire; le privilège royal contenait un jugement flatteur sur cette traduction : le souvenir de la disgrâce de 1547 était donc effacé. Cet ouvrage fut souvent réimprimé [3].

En 1555, Des Masures donne un dizain pour le 4e livre d'*Amadis*. En 1556, il envoie à un ami parisien, Blaise d'Evron, sa traduction du poème latin de Vida sur les échecs, dédiée au comte de Vaudémont; Evron la fit imprimer chez Sertenas, avec un privilège du 9 juillet et une lettre de lui à Des Masures datée du 25 juin, sous ce titre alléchant : « *La guerre cruelle entre le Roi Blanc et le Roi Maure* » [4] ! En 1557, Tournes donna une nouvelle édition de ce poème didactique, munie d'un titre plus simple [5]. La même année, Charles Fontaine inséra dans ses *Odes, énigmes*, etc..., un huitain adressé à Des Masures et la réponse de celui-ci.

En 1557, Tournes et Guillaume Gazeau donnèrent à Lyon une édition de tous ses vers, moins l'*Enéide;* elle est divisée en quatre parties [6]. Les *Œuvres poétiques* en français comprennent des vers liminaires d'Augeville ; une épître au cardinal Charles de Lorraine, dans laquelle il retrace ses malheurs ; une ode morale imitée d'Horace et dédiée à Hocédy; des odes et poèmes adressés

serviteur du connétable de Bourbon (cf. Brantôme, *Des dames illustres, Christine de Danemark*), et le 3e au cardinal Du Bellay. — Albert Collignon cite une édition parisienne de 1551, que je n'ai pas vue.

1. Draudius, *Bibliotheca classica*, 1625, II, p. 1537, — Catalogue Firmin-Didot, 1881.

2. Exemplaires à la Bibl. Ste-Geneviève (avec 2 f. d'*errata*) et à la B. Nat. La traduction est accompagnée de vers liminaires de Patricius, Du Bellay, Claude Ramberviller de Toul et Fr. de Clémery, et d'une épître en vers de l'auteur au duc Charles.

3. En 1567, Jean Borel, imprimeur protestant, en donna à Paris une édition « revue et corrigée de nouveau » ; je n'y ai pas aperçu de différences avec le texte de 1560 (B. Ste-Geneviève) ; il la réimprima en 1572 (B. Nat., catalogue photographique, au mot *Virgile*). Des libraires publièrent la traduction de Des Masures avec celles que d'autres poètes avaient faites pour les *Bucoliques* et les *Géorgiques* : Micard à Paris en 1574 et en 1580, d'autres à Paris en 1588 et à Rouen en 1608 (B. Nat. et fiches Picot). La Monnoye cite une édition de 1578 et une autre de 1606 à Lyon chez Paul Frellon.

4. B. Nat.

5. B. Nat. Deux ans plus tard il fournira un sonnet liminaire à un ouvrage d'Evron.

6. B. Nat. — Privilège du 22 juillet.

Portrait de Des Masures gravé par Wœiriot en 1560
(Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale)

à Evron, Maurice Scève, Joachim Du Bellay, Herman Taffin, Diane Baudoire, Anne Berman, et à sa fontaine; des strophes à refrain; un chant pastoral sur la naissance du Christ; un hymne chrétien où il dit adieu à l'*Enéide;* une prière à Dieu, traduite de Jean Pic de La Mirandole; quelques épigrammes non satiriques; les épitaphes de la famille de Lorraine, de Fr. de Clémery [1], d'Aubry de La Mothe, d'Hélène de Jamets, de Diane Baudoire, de Pierre du Villier, seigneur de La Mabillière ; une épître à Thierry de La Mothe, sous-gouverneur du Barrois ; une élégie ; l'histoire de Biblis et de Caunus, d'après les *Métamorphoses* [2]. — Les *Carmina* comprennent des vers liminaires de Salmon Macrin, des poèmes adressés aux deux cardinaux de Lorraine, à Jean Du Bellay, à Pierre Duchatelet de Sorcy [3], abbé de S. Martin et premier conseiller du duc, à Claude Des Masures, au secrétaire d'Henri II, Jean Thierry, à Mellin de Saint-Gelais, à Hugues Salel, à Claude Robert, secrétaire du duc de Lorraine, à La Patrière, à Ronsard et Du Bellay; les épitaphes de ses parents et des ducs; un hymne à Dieu; des poèmes sur Jean-sans-Peur, Hocédy, etc... — Les *Vingt psaumes de David traduits selon la vérité hébraïque* sont dédiés à Hocédy ; suivant l'usage, le traducteur blâme les poètes contemporains qui chantent les faux dieux. — Le 4e opuscule est le *Jeu des échecs* déjà nommé.

Enfin il publie à Toulouse, en 1558, chez G. Boudeville, imprimeur protestant, à Lyon chez Nicolas Edouart [4], et en 1559 à Paris chez Sertenas [5] un *Hymne sur la justice de Metz. De la prise de Saint-Quentin, et de la conquête de Calais;* il y célèbre les réformes judiciaires instituées dans l'ancienne ville impériale par le président de L'Aubespine.

4. *L'affaire de Saint-Nicolas.* — Cette heureuse existence se serait prolongée longtemps si Des Masures n'avait commis l'imprudence, dans un pays très catholique [6], de professer le protestantisme. Dans une églogue publiée en 1574 et dont je

1. Cf. Pfister, *op. cit.*, II, 169.
2. Cette traduction avait déjà été publiée en 1548 avec les œuvres d'autres poètes (Sturel, *Mélanges Châtelain*, 1910, p. 576).
3. « Castellanus ». Cf. Pfister, II, 628.
4. Ouvrage non signalé par Baudrier (t. IV).
5. Musée Condé, exemplaire de Rasse des Nœux, « chirurgien à Paris, 1559 ».
6. En 1560, dans une élégie adressée à Des Masures lui-même, Ronsard, qui sans doute ignorait sa conversion, félicite les Lorrains de s'être préservés des atteintes de l'hérésie !

rééditerai le texte, il a fait un récit minutieux de sa conversion : pendant son séjour à la cour de François Ier, il écrivit des vers élogieux sur « *Amyntas* » [1], qui était encore inconnu et qui « avait arraché son troupeau à un lion », mais il ne s'intéressa pas aux opinions religieuses de cet ami ; par contre, lorsqu'à son retour d'Italie il s'arrêta à Genève, il y fut endoctriné par Bèze, Viret et Calvin ; on l'exhorta à traduire les Psaumes, mais il n'osa assumer une tâche si importante, et c'est Bèze qui s'en chargea. Après les attaques du *Quart livre* (1552) contre Calvin, il composa une épigramme contre son ancien ami Rabelais: elle sera publiée seulement en 1574.

Jusqu'en 1563, aucun de ses ouvrages ne révèle son évolution : il cultive la mythologie comme tout élève de la Pléiade, Collignon remarque avec raison que son épitaphe du cardinal Jean n'a rien de chrétien, et ses quelques poèmes religieux ne renferment aucune tendance hérétique. Mais, bien qu'il ait dédié ses psaumes à un évêque, à qui pensait-il donc, sinon aux Réformés, quand il recommandait le psaume 94 « pour consoler et confirmer ceux qui, par l'iniquité d'autrui, endurent indignement aucun tort et injure » ?

Dans la Lorraine ducale les doctrines protestantes se développèrent dans trois centres : Nancy, Saint-Mihiel et Saint-Nicolas-du-Port; or c'est dans cette dernière ville, à mi-chemin entre Nancy et Lunéville, que Des Masures habitait. Selon Crespin, qui est bien informé [2], les calvinistes de Saint-Nicolas, depuis 1558, « s'adressaient quelquefois à lui pour conférer de la Sainte Ecriture »; sur leur demande, il les exhortait « à leur devoir envers Dieu et leurs prochains » et leur faisait des remontrances ; dans la suite il fit venir de Metz des pasteurs, qui accomplissaient secrètement leur ministère.

En outre, il causait volontiers de la religion avec ses collègues ; ainsi il était lié depuis longtemps avec le bailli de Nancy, Jean de Savigny, seigneur de Rosne, dit Lemon [3] ; ensemble ils couchaient dans la chambre de Jean de Lorraine, avant de passer au service du duc Charles ; ils conféraient

1. Ce n'est ni Bèze, ni Calvin, qui sont désignés sous d'autres noms dans le même poème, ni Marot. Serait-ce l'un des Taffin ?

2. *Histoire des martyrs*, 1619, fos 603-605.

3. C'est probablement lui dont il est question dans l'ode à Scève. Cf. Pfister, II. 628.

souvent l'un avec l'autre « des points de la religion, de laquelle ledit bailli avait de longtemps assez ample connaissance ».

Après l'équipée de La Renaudie, qui fut tué le 20 mars 1560, François Hotman, auteur d'un violent pamphlet contre le cardinal Charles, accusa Jean Sturm d'avoir trahi le secret de cette conspiration : il prétendit avoir appris de Des Masures que le cardinal, grand ennemi des huguenots, avait reçu de Sturm des renseignements complets sur elle. Le réformateur strasbourgeois protesta auprès d'Hotman dans une lettre écrite probablement au début de 1561 [1] ; on y apprend que Sturm avait déjeuné une fois chez Hotman avec Des Masures.

Jusqu'alors Des Masures n'avait pas été inquiété, et lorsque Charles de Lorraine revint dans son duché en 1559 avec sa jeune femme, ses sujets calvinistes comptèrent sur leur tolérance ou même leur conversion, de même que les protestants de France plaçaient leur espoir dans la Régente [2]. Mais ils ne tardèrent pas à éprouver des mécomptes : en 1560, le duc rejeta la supplique des hérétiques de Saint-Mihiel, et, deux ans plus tard, une catastrophe accabla ceux de Saint-Nicolas.

Crespin en a publié une relation émouvante et très détaillée, due pour une bonne part à Des Masures lui-même [3]. Il faut la lire, parce qu'elle éclaire certains passages de la Trilogie. En voici le résumé : le vendredi 23 janvier 1562, Des Masures vaquait, à Nancy, « à la charge des états qu'il avait en la maison du duc », lorsqu'un calviniste de Saint-Nicolas vint l'informer que sa femme venait d'accoucher : prudemment il conseilla au mari de faire transporter l'enfant à Metz pour le baptême. L'homme préféra, au contraire, le faire baptiser à Saint-Nicolas par un pasteur. Cette cérémonie ne passa pas inaperçue, et le lendemain un magistrat vint sur les lieux faire une enquête. Le dimanche, Louis de La Mothe, maître des requêtes et frère de Thierry, mit Christine au courant des prêches de Saint-Nicolas ; le duc fut averti, et dans la nuit Jean de Savigny, collègue et ami de notre poète, partit de Nancy avec une troupe

1. Cf. *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1854, et *Calvini opera*, éd. Baum, XVIII, 490.

2. « Ces années 1560 et 1562 furent pour les disciples de Calvin des années de répit et d'illusions ; ils pouvaient même espérer que la France se déclarerait pour le protestantisme » (Pfister, II, 106).

3. Des Masures a adressé à L'Hôpital un copieux récit en vers, plus détaillé sur certains points et moins sur d'autres, mais qui ne contredit pas la version de Crespin (*Poemata*, 2e Sylve).

pour le surprendre ainsi que les autres calvinistes. Prévenus à temps, Des Masures et la plupart d'entre eux s'enfuirent; Lemon épargna le fils du poète, qui dormait dans la maison, mais il saisit un certain Florentin et l'accusa d'être un des « mutins révoltés contre le prince ». Dès le lundi celui-là fut pendu; il eut, au moment du supplice, une attitude exemplaire, et dit au bourreau : « Il ne tiendrait qu'à moi de vous faire un mauvais tour, mais je ne le veux pas faire » [1].

5. Selon Crespin et Des Masures, le bailli, faux ami et traître à sa conscience, mourut bientôt de remords; mais les calvinistes de Saint-Nicolas se dispersèrent aux environs, et Des Masures s'établit à Metz, qui était ville française et où habitaient de nombreux protestants. Il y passera cinq années, car son nom est inscrit sur le registre des baptêmes de l'église réformée depuis août 1562 jusqu'au mois de septembre 1566 [2], et il quittera la ville en 1567. Selon Haag il était en 1564 l'un des huit diacres, et en 1565 l'un des vingt « anciens »; selon O. Cuvier [3] il fut nommé pasteur en 1566, mais l'*Histoire ecclésiastique* laisse entendre qu'il aurait été adjoint aux ministres Jean Taffin et Pierre de Cologne dès 1562 [4].

Ayant abandonné la littérature profane et le service des grands, il travaille désormais, par la plume et par la parole, à répandre la nouvelle religion. Sur ses prédications il n'existe aucun témoignage, mais ses écrits ont été conservés et prouvent son activité. Après son départ du duché, il essaya de justifier sa conduite, et de conquérir au calvinisme ses anciens maîtres : il envoya une épître en vers latins à Claude Robert pour répondre aux calomnies d'un moine « roux » [5]. Il adressa à la duchesse Claude un poème en vers français, pour défendre les calvinistes de Saint-Nicolas « contre leurs calomniateurs » [6]; on les accusait de conspirer, et le duc se déclarait offensé par eux ; il répond, comme Florentin avant de mourir, qu'ils sont de loyaux sujets :

1. Cette parole fait penser à l'attitude de David dans la tente de Saül endormi (*I Rois*, XXVI et *David fugitif*).

2. Renseignement fourni par Ch. Comte à Collignon.

3. J. Olry, *La persécution de l'église de Metz* [sous Louis XIV], p. p. O. Cuvier, 1860, p. 15.

4. III, 454.

5. *Poemata*, Bâle, 1574, f° 71.

6. Lyon, Tournes, 1564 (B. Nat.). Haag en cite une édition de 1559 qui me semble imaginaire, car dans ce poème il est question de l'exécution de Florentin.

ils ne repoussent que les lois contraires à Dieu. Il y critique ensuite la papauté et le culte marial, il se plaint d'un « croisé trinital » qui l'aurait calomnié[1] ; il engage la jeune duchesse à imiter son frère Charles IX et sa mère Catherine[2], à être pour son mari « une autre Esther »[3], et à ruiner « l'orgueilleux Aman,... *le fier Doëg* ». Enfin il déclare renoncer aux fictions des poètes et réserver à Dieu son talent.

Le 8 novembre 1563, elle mit au monde son premier-né; Des Masures composa une *Eglogue spirituelle sur l'enfance de Monseigneur Henri, marquis du Pont*[4]. Si éloigné qu'il fût de la poésie païenne, il n'a pu s'empêcher d'imiter la 4e églogue: en outre, il y fait l'éloge des parents, parle longuement de Jésus et de la religion, et annonce le triomphe de la Vérité, — entendez par là l'église réformée.

Cinq ans plus tard, il composa une « sylve » banale à l'occasion du mariage de Renée, sœur du duc Charles, avec le duc de Bavière: c'est le dernier poème qu'il ait adressé à la maison de Lorraine ou à ses serviteurs.

Mais il est une œuvre qui évoque sous un déguisement biblique l'affaire de Saint-Nicolas, c'est la Trilogie[5]. Si la première pièce n'a pour but que d'encourager les protestants à persévérer dans leur lutte, les deux suivantes contiennent des allusions qui ont échappé aux critiques modernes, mais qui étaient claires pour les Lorrains contemporains de l'auteur : en particulier, le personnage de Doëg, ce courtisan traître qui joue dans *David triomphant* et *David fugitif* un rôle bien plus important que dans la Bible, a été composé d'après le bailli de Nancy et d'autres conseillers du duc[6]. La Trilogie a dû être

1. Parmi les *Poemata* on trouve aussi des épigrammes contre un moine harangueur et porte-croix. Il s'agit probablement de Bernard Dominici, général des Trinitaires, qui combattit vigoureusement à Metz et dans la Lorraine les doctrines protestantes (cf. *Hist. eccl.*, III, 438, 454).

2. *Cf. supra* la citation de M. Pfister.

3. Cette expression était alors souvent employée par les protestants : avant la mort d'Henri II Condé espérait que Catherine « pût servir d'une seconde Esther » (*Hist. eccl.*, I, 224 ; plus tard Rivaudeau publiera dans le même volume une épître à Jeanne d'Albret et une tragédie sur Esther.

4. Publiée seulement en 1563, avec des prières pour le repas, en latin et en français, accompagnées de musique à quatre parties.

5. Ce nom qui est souvent donné à l'ensemble des trois *David*, ne figure dans aucune édition.

6. Cf. épître à Le Brun (1566) :

> Moi, comme poursuivi de Saül, qui avec
> L'avis et faux rapport du malheureux Doeg
> Oppresse l'innocent...

composée en 1562 ou au plus tard au début de 1563 : en effet, elle n'a été publiée pour la première fois ni en 1566, ni en 1556, ni en 1534, ni en 1552, mais en 1563. Voici un passage des registres du conseil de Genève, qu'aucun bibliographe n'a signalé et qui fournit à ce sujet une indication précise et sûre :

> Du lundi troisième mai 1563. François Perrin, imprimeur, sur la requête de lui permettre d'imprimer quelques comédies de David composées par Loys de Mazures tournisien, ensemble la *Babylone ou ruine du règne Tyrianique* (sic) *de la grand paillarde Babylonienne*, et quelques oraisons mises en rythme sur les psaumes. Arrêté qu'on lui permet le tout, hormis lesdites oraisons suivant l'avis qu'on en a eu, et qu'on baille deux testons à M. Dagnon, qui l'a vu suivant les précédents arrêts[1].

Malheureusement aucun exemplaire de cette édition n'a été conservé.

Metz était beaucoup plus agité que Saint-Nicolas par les passions religieuses, et Des Masures qui, soit par prudence, soit par douceur de caractère, n'avait pas encore attaqué la religion catholique, fut gagné par l'effervescence générale. Le lieutenant-gouverneur, Jean de Montberon, seigneur d'Auzance, s'efforçait de maintenir la paix entre les deux partis, mais il inclinait secrètement au protestantisme ; sa fille unique, morte de la peste à dix-huit ans, fut assistée par le ministre Jean Taffin, de Tournai, chef du calvinisme messin, et on l'enterra au cimetière huguenot[2]; en 1567, il sera sur le point de participer à un complot des réformés, et après leur échec, il quittera sa charge. Le président Antoine Senneton était tolérant, et plutôt enclin au protestantisme; lui aussi, il partit de Metz après la répression du complot de 1567[3]. Curés, moines et pasteurs controversaient avec ardeur; le cordelier Frémin Capitis[4] attaquait le calvinisme en

1. Muhlenbeck, *Histoire de la communauté réformée de Sainte-Marie-aux-Mines*, Paris, 1881, p. 512, Perrin, originaire de Sainte-Marie, avait été reçu bourgeois de Genève en 1562.

2. Des Masures a fait pour elle une épitaphe (*Poemata*). Pour ce qui suit j'ai mis à profit le tome III de l'*Histoire ecclésiastique*, et l'*Histoire de l'hérésie dans la ville de Metz* (1642), par le P. Meurisse, qui copie souvent le précédent ouvrage.

3. Dans les *Poemata*, des « Xénies » sont adressées à lui, ainsi qu'à Pierre et Sébastien Senneton.

4. Des Masures lui a consacré une épigramme des *Poemata*. Cf. La Croix du Maine, I, 244, et Féret, *La faculté de théologie de Paris, époque moderne*, II, 228.

chaire et par écrit. Un Jésuite fut expulsé [1]. Vers 1563, le ministre Jean Garnier exaspéra les esprits en accablant la messe de ses sarcasmes [2]; je soupçonne fort Pierre de Cologne et Des Masures d'avoir collaboré à sa tâche [3], car le premier traduisit un traité de Thomas Erastus sur la Cène, et l'autre un *Bref traité des sacrements en général*, composé par Théodore de Bèze; les deux ouvrages parurent en volume en 1564, et le second était dédié à Antoine de Clervant, chef des réformés messins. Le P. Meurisse affirme que les Messins Jean d'Arras et Odinet Basset les avaient imprimés; selon La Croix du Maine, ils furent mis en vente par un libraire lyonnais nommé Jean d'Ogerolles [4].

Dans la même année 1563, Des Masures publia à Genève chez Perrin, avec ses tragédies, un violent poème satirique et apocalyptique sous le titre de *Babylone ou la ruine de la grande cité et du règne tyrannique de la grande paillarde babylonienne* [5]; il le signa du pseudonyme grec de L. Palercée (Vieilles maisons. Masures). Haag suppose que d'Aubigné l'a lu avant de composer ses *Tragiques;* Lecouvet l'a analysé dans les *Mémoires du Hainaut*. Plus tard l'auteur en donnera une traduction en 800 vers latins.

En 1565, Fr. Beaucaire de Péguillon, évêque titulaire de Metz [6], parla en chaire sur le baptême des enfants. C'est sans doute lui que Des Masures vise dans l'épigramme *in episcopum quemdam imaginarium ecclesiam Dei scriptis oppugnantem ;* en outre, il collabora à une réplique, intitulée *Apologia ministrorum metensium*, qui fut imprimée à Genève en 1566 ou 1567.

En 1566, Perrin publie à Genève trois ouvrages de Des Masures : le 2 avril, il demande au Conseil la permission « d'imprimer certaines tragédies de David qu'il a déjà imprimées, et

1. *Hist. eccl.*, III, 453. — Des Masures a fait une épigramme latine contre le fameux prédicateur Simon Vigor, « chassé de Metz » ; mais ce docteur en Sorbonne, qui fut délégué au concile de Trente, et qui, en 1566, se distingua dans une discussion à Paris avec deux pasteurs, n'était pas un Jésuite (Cf. Féret, II, 118). Il en a composé une autre contre un « pied-bot chassé de Metz ».

2. Les auteurs eux-mêmes de l'*Histoire ecclésiastique* trouvent excessive sa polémique.

3. Deux épigrammes des *Poemata* sont dirigés contre la messe, mais elles ont pu être composées à une autre époque. — Sur Cologne cf. le dictionnaire de Bayle, et Haag.

4. Baudrier ne le nomme pas ; ce pourrait bien être un pseudonyme.

5. Cf. cat. Rothschild, I, p. 57, et V, p. 184.

6. Le cardinal Charles de Lorraine s'était réservé le temporel de cet évêché.

plusieurs autres livrets »[1]; elle lui est accordée, le 2 mai. C'est la 2e édition des *Tragédies saintes*[2]; Comte l'a reproduite textuellement en 1907. Elles sont précédées d'une épître en vers à Philippe Le Brun[3] et d'un sonnet au lecteur; pour les cantiques la musique est indiquée onze fois, et elle comprend les quatre parties : *cantus, altus, tenor et bassus*. Le second ouvrage est l'*Eglogue spirituelle* dont nous avons parlé plus haut.

Le dernier est une pièce allégorique, intitulée *Bergerie spirituelle* et semblable à de nombreuses moralités protestantes. Religion retrouve sa mère Vérité, qui se réveille d'un long sommeil; elles discutent avec le faux berger Erreur, frère d'Ignorance. Providence divine termine cette pièce médiocre, écrite en vers variés et où abondent les cantiques à quatre parties; l'un d'eux est chanté « du dedans de la courtine », c'est-à-dire derrière le rideau de toile qui sépare la scène des coulisses.

6. *Les exils dans la vallée du Rhin.* — Des Masures fut contraint de partir de Metz en 1567, au moment des troubles qui forcèrent les protestants à quitter la ville en toute hâte[4]. Il s'enfuit à Heidelberg ou Mannheim, où il fut malheureux; puis il trouva un nouvel asile en Alsace, à Sainte-Marie-aux-Mines[5], tout près de cette Lorraine ducale, où il avait coulé des années de bonheur. Il y avait là une importante église calviniste, il y retrouva Jean Garnier qui avait dû, à cause de la violence de son langage, quitter Metz à la fin de 1566, et il y fut pasteur suppléant. Il n'y séjourna pas continuellement, car il composa à Strasbourg, le 1er mars 1569, une épître à Odoard Biset[6]; Perrin l'imprima à Genève, la même année, en tête de la traduction latine de la *Babylone*[7].

1. Muhlenbeck, p. 513.

2. Beauchamps en 1735, Léris en 1754 et Haag signalent une édition parisienne de 1565, imprimée par Robert Estienne ; Comte la passe sous silence ; Beauchamps a sans doute confondu avec l'édition de Patisson chez Estienne (1595).

3. Ce calviniste qui habitait le Quercy et qui défendit Montauban et la comtesse d'Acier pendant la première guerre civile, est peu connu. Il était cousin de Diane Baudoire, et son frère a été gouverneur du duc Charles. Magny dans ses *Gaietés* et Baïf dans ses *Passetemps* lui ont dédié des pièces de vers (fiches Picot).

4. Cf. *Poemata*, f° 90, et *B. S. H. P.*, I, 163.

5. Sa seconde femme était peut-être de cette région, car il y avait des Berman à Ribaupierre.

6. Cf. *B. S. H. P.*, 1897, p. 238. Sur Od. Biset, cf. Haag.

7. *Lud. Masurii Nervii Babylon, sive babylonicæ tyrannidis eversio, gallice ante aliquot annos in lucem edita, nunc primum vero ab authore ipso in latinum conversa.*

Il eut l'idée de raconter en vers latins les troubles religieux de la France, sous le titre de *Borbonias, sive de bello civili ob religionis causam in Gallia gesto*. D'abord il adressa à Coligny les deux premiers chants de cette épopée, et Etienne Legresle, précepteur des enfants de l'amiral, leur en lisait parfois des passages. Puis il donna le chant III à son fils Claude, qui retournait à l'université de Paris et qui devait le remettre à Coligny avec une lettre de lui. En outre, arrivé au chant V, il décida de faire imprimer cette première partie, de crainte que les copies mal écrites qui étaient aux mains de certaines personnes, ne donnassent matière à des éditions peu soignées; il rédigea donc, à Sainte-Marie, en août 1572, une dédicace à Coligny, le plus éminent des protestants français. Là dessus, la nouvelle de la Saint-Barthélemy lui parvint...

Il quitta alors l'Alsace et s'établit à Bâle avec son fils. Tous deux furent inscrits sur la matricule de l'université pour l'année scolaire 1572-1573 [1]. Il se remit à l'ouvrage et composa une seconde dédicace pour les fils de Coligny et de son frère Andelot. Il s'arrêta au XII[e] livre, après le récit de la bataille de Jarnac (1569), où le plus calviniste des Bourbons avait succombé. Sennebier, au XVIII[e] siècle, qualifiait cet ouvrage de « gazette versifiée, sans chaleur, ni vie », mais très véridique [2] ; et les historiens pourraient y glaner des détails inédits, à cause des relations de l'auteur avec quelques-uns des acteurs des guerres civiles. La mort empêcha le poète de le publier, et la bibliothèque de Genève en conserve le manuscrit, prêt pour l'impression [3]. Selon Foppens, la Bourboniade, formant 14 chants, a été publiée en 1579 à Bâle dans une réédition des *Poemata*, dont aucun exemplaire n'a été retrouvé.

A Bâle, Des Masures prépara aussi une édition de ses poésies latines, qui paraîtra chez le bâlois Thomas Guérin, en 1574, peu après sa mort [4]. L'inspiration protestante domine dans ces *Poemata* : parmi les anciens *Carmina* l'auteur a exclu un des trois poèmes mythologiques, celui qui avait pour sujet l'adultère de

1. *B. S. H. P.*, 1892, p. 409. Son nom y est suivi de ce titre : « *scriptor Borboniatos* ».

2. Jean Senebier, *Catalogue des manuscrits de Genève*, Genève, 1779

3. Des vers liminaires de Biset, Le Brun, Melissus, Clément et Perrot vantent les mérites de la Bourboniade. Voir l'Appendice.

4. Un exemplaire de cette édition est inscrit au catalogue de la Mazarine, mais il est introuvable. La bibl. de Gand en possède un, dont Picot a analysé le contenu dans ses fiches.

Mars et Vénus, il a soigneusement évité le nom du cardinal Charles de Lorraine, et il a même supprimé le poème adressé à Ronsard et Du Bellay. Outre les poésies calvinistes que nous avons déjà citées, il publie des vers adressés à Théodore de Bèze, Florent Chrestien et Jacques Grévin [1], des épitaphes pour Jean Raguier d'Esternay, tué à la 3e guerre de religion, Ulrich Castelletus, tué au siège de La Charité, et Mathias Herbius, pasteur de Ribaupierre. Il se moque des évêques [2], des cardinaux et de la statue d'un pape; il attaque les « rois parjures », un certain Poignant, docteur en Sorbonne, l'ancien ami Rabelais, et les « deux compères Cl. de S[aintes] et le frère apostat B[olsec] »; il rappelle la pendaison du cordelier Léonard [3]. Il plaint les « martyrs »; il fait l'éloge de son protecteur, Egenolph de Ribaupierre, de Biset, et des ministres Taffin, Cologne et Jean Mallot [4]. Ajoutez-y douze cantiques tirés de la Bible [5], des prières, une églogue sur le Christ, etc...

En outre, il nomme dans ses vers le gantois Jean Kerckhoven, dit Polyander, pasteur à Badonviller depuis 1561, Fr. Perrot [6], calviniste et ami d'Herman Taffin, Jeanne Galliot d'Acier, veuve du chef protestant Crussol, le savant Olivier Bochius, Cl. Ramberviller, Ph. Le Brun, Louis Scutius, juge à Nancy, les lorrains Jacques Pasquier, étudiant en médecine, et Nicolas Clément [7], Melissus, L'Hôpital, le médecin Antoine Le Pois, auteur d'*Icones*, le « professeur de littérature sacrée » Rosarius [8], le « faux prophète » Virdunus, Guy Navius, Buxetus (Du Buis ?), et I. Galanthis.

Il rentra bientôt à Sainte-Marie, d'où il adressa, le 24 mai 1574, au poète rhénan Melissus [9] une lettre en latin et un poème

1. Mort en 1570.
2. Il nomme en particulier l'évêque Venceius.
3. Il avait été exécuté à Metz en 1555 pour trahison.
4. Ministre de Coligny, il vint à Metz en 1566 (*Hist. eccl.*, III, 457).
5. Neuf d'entre eux ont été réimprimés en 1590 dans les *CL Psalmorum Davidis*... de Bèze, à Genève, chez Jacob Stoer (B. de Genève).
6. Cf. Em. Picot, *Les Français italianisants*, I, 325.
7. Il encouragea ce poète néo-latin à terminer son ouvrage sur les ducs de Lorraine, et l'édition posthume de ce livre, en 1591, contient des vers liminaires de Des Masures (cf. la préface de Clément, datée du 2 juin 1573).
8. Probablement Du Rosier, ancien protestant, qui vint à Metz après la Saint-Barthélemy pour convertir les huguenots.
9. Ses *Schediasmata* de 1574 contiennent deux poèmes adressés à Des Masures, et la réponse de celui-ci. Dans l'édition de ses *Opera poetica* (1586) Des Masures est nommé aux pages 24, 44, 116, 192, 281-286, 354. Cf. le savant ouvrage de M. de Nolhac sur Melissus.

français qu'il s'excusait de n'avoir pas assez travaillé : ses nombreuses occupations pendant les troubles l'en avaient empêché; d'autres poèmes français avaient été composés tout récemment, mais je ne sais ce qu'ils sont devenus. Peu après, le 17 juin, il mourut à Eschery et fut enterré le même jour ; un contemporain parle de lui en ces termes touchants : « Ayant fait beaucoup de bien en ladite vallée tant en prêchant la parole de Dieu qu'en distribuant de ses biens à plusieurs pauvres personnes, il mourut heureusement au Seigneur l'an 1574 »[1]. Sa veuve légua à l'église « d'assez fortes sommes destinées au chauffage des écoles et à l'entretien des écoliers ».

Sans raison valable Du Verdier (IV, 607) et d'autres lui ont attribué la pièce de Philone sur Josias. Arthur Dinaux et le catalogue de la Bibliothèque Nationale ont mis sous son nom une plaquette intitulée *Le depucellage de la ville de Tournay*, qui fut imprimée avant sa naissance et qui porte en acrostiche le nom de Laurens des Moulins[2] ! On lui a attribué à tort une pièce sur Jephthé[3], et un libelle protestant contre Ronsard, aussi plat qu'ordurier[4] (1563).

Des Masures a eu une vie agitée et souvent malheureuse, et les agréables moments qu'il passa dans les cours de France et de Lorraine furent suivis de cruels déboires. Il était bon et paisible; sans doute, pendant son séjour à Metz il se mêla aux querelles religieuses, et certaines de ses œuvres manquent de sérénité : si l'assassinat de Condé par Montesquiou l'indigne, il porte aux nues Poltrot de Méré qui commit un crime semblable sur la personne de Guise; il écrit des vers orduriers sur l'origine de la messe, et dans sa *Babylone* il qualifie ainsi les cardinaux :

Mœchi omnes, vini potores, hermaphroditi !

1. Cl. Rouget, cité par Muhlenbeck, p. 9-13. Le pasteur Le Bachellé écrivit en 1643 : « Il y a vécu sans emploi ordinaire jusques à l'an 1574, soulageant seulement quelquefois par ses prédications les ministres ordinaires » (*B. S. H. P.*, I, 163).

2. M. Guy ne nomme pas cet ouvrage dans la notice qu'il a consacrée à Des Moulins (*L'école des rhétoriqueurs*). Cf. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique*, p. 255.

3. Cf. notre chapitre XIII, paragraphe VI, et V. Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande*, I, 346.

4. Cf. *B. S. H. P.*, 1889, XXXVIII, 130 ; — Perdrizet, *Ronsard et la Réforme*, 1902, p. 32 ; — F. Charbonnier, *La poésie française et les guerres de religion*, 1920, p. 93.

Mais dans l'ensemble ses derniers *Poemata* rappellent le ton d'Ovide exilé [1] plutôt que celui de Juvénal.

Ses vers latins sont élégants, et prouvent, à défaut d'originalité, une connaissance approfondie des meilleurs poètes latins. Mais ses vers français n'ont ni force, ni brillant; sa traduction de l'*Enéide* mérite le jugement sévère de l'abbé Goujet [2] : « versification plate et languissante, quoiqu'en apparence aisée et naturelle »; il traduit six hexamètres en quatorze décasyllabes ! Et quand il parle au duc Charles de « la pesanteur de sa plume ». Goujet, pour une fois, lui donne raison !

Contemporain et ami des principales étoiles de la Pléiade, il admira leur talent, et les imita dans le choix des sujets, la versification et les ornements poétiques [3]. Mais quand il se consacra ouvertement au calvinisme, leurs relations se relâchèrent, il renonça presque complètement à l'emploi de la mythologie, et s'adonna à des genres littéraires que la Pléiade ne pratiquait guère, mais qui étaient en grand honneur chez les calvinistes : les traités théologiques, les satires contre les membres du clergé et les institutions catholiques, les moralités, les tragédies bibliques, remplies d'allusions au temps présent. C'est au début de cette période de littérature militante que se place la trilogie de *David*.

II

Le but édifiant.

La trilogie est précédée d'une épître adressée à Le Brun, dans laquelle on retrouve les théories littéraires de l'auteur de l'*Abraham sacrifiant* : Des Masures critique les poètes profanes, les imitateurs de la tragédie antique qui remplissent leurs œuvres de fictions, de « fables mensongères », de termes nouveaux et pompeux. Lui aussi, il s'est « assujetti à la vérité simple » ; à peine a-t-il ajouté au récit biblique quelques circonstances. Lui

1. C'est Lecouvet qui a remarqué la ressemblance entre ses *Elégies* et les *Tristes*.

2. *Bibliothèque française*, V, 65-73. Un passage de cette traduction est cité par M. Villey dans son livre sur *Les sources d'idées au XVI^e siècle*.

3. Cf. M. Raymond, *L'influence de Ronsard*, I, 343.

aussi, il conserve le titre de tragédie [1], bien que ses pièces ne finissent pas sur un « spectacle piteux ». Mais plus encore que Bèze, il insiste sur le but édifiant de son théâtre : ceux qui voudront le lire ou le jouer devront chasser toute pensée de vain passe-temps. David, dont les tribulations préfigurent la vie de Jésus et celle des chrétiens persécutés, doit être pour le jeune Claude Des Masures, pour Le Brun et pour tous les protestants un modèle de piété humble et fervente et de confiance inébranlable en Dieu. Et l'auteur exprime discrètement le regret que « *son* bon duc Lorrain » n'imite pas la foi et la générosité du roi d'Israël ! Chacun des autres personnages fournit un exemple profitable [2].

Ainsi donc, dans les trois pièces tout est subordonné à une intention édifiante; aussi, avant de procéder à une étude littéraire, convient-il de voir comment elle a été réalisée.

La vie du héros que Des Masures a choisi est pleine d'événements dramatiques, qui excitent tour à tour l'admiration, la pitié, et l'indignation. Seul un mystère pourrait les contenir tous, et encore l'auteur du *Viel Testament* n'en a retenu qu'une partie. Des Masures laisse de côté sa maturité et choisit dans sa jeunesse seulement trois épisodes : le premier (*David combattant*), c'est naturellement la victoire sur Goliath, où Coignac et les Protestants voyaient la préfiguration de leur destinée. Les deux autres (*David triomphant* et *David fugitif*), c'est son triomphe si bref et sa disgrâce, sa miraculeuse sortie du cirque de Ziph et sa clémence envers Saül qu'il surprend endormi dans sa tente. Ces événements sont trop connus [3] pour qu'il soit nécessaire de les raconter.

La trilogie illustre les dogmes de la Grâce et de la Prédestination : David est l'Elu; Dieu l'a distingué, bien qu'il fût le plus jeune d'une famille obscure. La Grâce a été un don gratuit, au

1. Dans le prologue de *David triomphant*, il définit la tragédie une pièce dont les personnages sont des rois et des dieux.

2. Cette épître a été prudemment supprimée par Mamert Patisson, successeur de Robert II Estienne et probablement catholique comme lui, dans les rééditions de 1587 et de 1595.

3. On se reportera au 1er *livre des Rois*, ch. XVII, XVIII, versets 1-11, et XXVI; Des Masures a suivi de près le texte biblique et n'a omis que les fiançailles de David avec Mérob et la mutilation des prépuces des Philistins, mais son action est trop morcelée pour qu'on puisse analyser en détail ses pièces. Faguet en a fait un agréable résumé (p. 113); je ne sais pourquoi il divise la première en cinq actes.

lieu d'être méritée par ses vertus [1]. En toute circonstance elle le soutient contre les tentations et dans les épreuves que Dieu envoie à ses élus (*David triomphant*, v. 2001), lui donne la victoire sur le colosse philistin, et écarte de lui l'orgueil pendant son triomphe et le désespoir pendant son exil. Dans la dernière scène, pour que les marques de la Grâce fussent plus éclatantes, l'auteur a imaginé que Saül tenait la troupe de David enfermée dans un cirque d'où elle ne pouvait sortir [2].

David occupe fréquemment la scène, et l'auteur lui fait tenir de nombreux et longs discours. Par suite, ses actes sont clairement expliqués, et ses sentiments analysés avec une précision minutieuse. La piété et la vertu règnent en son âme [3]; de lui-même, il pense à porter de la nourriture à ses frères (*D. comb.*, v. 791) ; détail touchant, il souffre moins de son exil que de la crainte que Saül ne se perde (*D. tri.*, v. 1903). Sans cesse il invoque le Seigneur, le prend pour confident de ses pensées, implore son aide, reporte à lui la gloire de ses exploits et clame sa confiance en lui. Il saisit toutes les occasions de chanter ou de faire chanter un hymne en son honneur; ces hymnes sont naturellement inspirés des Psaumes, et l'avant-dernier est la paraphrase du psaume 140.

C'est aux mystères ou plutôt à l'*Abraham sacrifiant* que Des Masures a emprunté le principal moyen de mettre en lumière les effets de la Grâce divine : dans la trilogie, après David, c'est Satan qui tient le principal rôle; les personnages ne le voient pas, mais il les suit partout. Il cherche à induire l'Elu en péché ; pour atteindre ce but, ses ressources sont multiples : il insuffle sa rage à Goliath, excite l'envieux Doëg à calomnier David auprès de Saül, accroît la haine de celui-ci pour David, et décide les gens de Ziph à trahir l'exilé. Tous subissent docilement ses suggestions. Il s'attaque directement à David, et tâche de réveiller en lui les mauvais instincts issus du péché originel. Bien qu'il réus-

1. *David combattant*, v. 517-520. Patisson a remanié ce passage. Coignac exprime la même théorie dans une longue prière.

2. Cette idée lui a été probablement inspirée par un passage des *Antiquités judaïques* de Josèphe (VI, 14), qui concerne un épisode un peu antérieur.

3. Naturellement l'auteur dissimule ce qui ternit la pureté de son héros : dans sa 3e pièce, il laisse ignorer au lecteur que les compagnons de David étaient des brigands (*I Rois*, XXII), il ne souffle pas mot de son habileté à feindre la folie (*Ib.*, XXI), de sa bigamie volontaire, et de celle, involontaire, de Michol (cf. *D. fug.*, v. 174).

sisse par trois fois à le troubler, il ne parvient jamais à le faire pécher; car Dieu protège le jeune héros, et son action se révèle dans le sommeil surnaturel [1] qui s'empare de l'armée de Saül et qui permet à David d'accomplir son exploit miraculeux. Mais, pour que le public se méfie du Malin, Des Masures suppose qu'il ne se tient jamais pour battu et recommence toujours ses embûches et ses tentations (*D. fug.*, v. 2257).

Les réprouvés, — victimes ou suppôts de Satan, — font ressortir encore davantage le mérite éclatant de l'élu et donnent au public l'édifiant spectacle de la misère de l'homme sans la Grâce. L'orgueil de Goliath s'oppose à la modestie de David. En outre, il professe l'impiété : à ses yeux Dagon lui-même n'existe pas; il n'y a qu'un Dieu : Goliath, et il faut l'adorer [2] (*D. comb.*, v. 989-1003 et 1234) ; avant d'être tué, il maudit le Ciel et ses parents. Déjà Coignac avait eu la même idée, et Roillet et Rivaudeau font aussi d'Aman un impie, qui, dans la tragédie de ce dernier, meurt en « maugréant les Dieux ».

Tandis que le Philistin n'a jamais eu la grâce, Saül l'a possédée, mais elle s'est retirée de lui. Sa jalousie et sa fureur font contraste avec la modestie et la générosité de David. Dans les deux dernières pièces, l'auteur n'a pas poussé son caractère au noir : jusqu'au vers 1613 de *David triomphant*, Saül conserve son affection à David, puis son envie et sa haine se développent conformément au récit biblique; à la fin de *David fugitif*, comme dans le *Livre des Rois*, il sera touché par la générosité de son adversaire et lui pardonnera. Mais, pour la première pièce, la Bible lui fournissait cette seule indication : « La voix de Goliath frappait de stupeur et de crainte Saül et tous les Israélites » ; Des Masures en a pris prétexte pour faire du roi d'Israël un personnage qui, d'un bout à l'autre de la tragédie, est en proie à une lâcheté écœurante [3]; il laisse toute initiative à son lieutenant Abner, il ne sait que gémir, et il refuse de hasarder la vie de son fils, le courageux Jonathan, pour le salut de l'armée (v. 447).

1. Dans la Bible et les *Antiquités judaïques* il paraît naturel.

2. Peut-être cette prétention est-elle, comme chez Coignac, un trait lancé contre la papauté. D'ailleurs les protestants identifiaient souvent avec Goliath la papauté ou tel chef catholique.

3. Mlle Thiel a déjà fait cette constatation dans son intéressant ouvrage sur *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française* (Amsterdam, 1926, p. 26), dont j'ai donné un compte rendu dans la *R. H. L.* en 1928, p. 118.

A cet enseignement calviniste sont jointes, suivant l'habitude du théâtre protestant, quelques attaques contre la papauté : certaines sont voilées : par exemple, au vers 230 de *David combattant*, Satan compte parmi ses affidés les hommes avides qui ont « leur ventre pour Dieu »[1]; d'autres, plus violentes, ont été supprimées par Mamert Patisson : les idoles de Satan seront toujours debout, la parole de Dieu sera pervertie par des hypocrites « portant le manteau de religion » (*D. tri.*, v. 581-584 et 883-888), Satan réussira à faire prohiber le chant des Psaumes (*D. fug.*, v. 1611-1618).

L'auteur a touché à quelques points de morale. Dans le *David fugitif*, il traite le grave problème qui se posait pour les Protestants français : doit-on obéir à un prince « impie » ? Il répond : non ; et au vers 1259 son prête-nom Jonathan affirme nettement :

..... ni le sujet au prince
Est tenu d'obéir en aucune province,
Quand il sait et connait que ce qu'on cherche et tente
Par les armes, n'est rien qu'impiété patente[2].

Toutefois le sujet ne doit pas attenter à la vie du roi :

Il est de Dieu ordonné pour le règne.
Par quoi ne faut que personne entreprenne
Lui faire mal...
Si nous sentons son ire et cruauté,
N'oublions point pourtant la loyauté
Que lui devons[3]...

Des Masures blâme le bavardage[4], la coquetterie et la curiosité des femmes : elles se plaisent aux danses et aux spectacles, il leur faut des heures pour se peigner, se regarder au miroir,

La bandelette attacher haute et basse[5].

Achinoam débite à ses filles un cours de bonne tenue (p. 152).

1. On trouve la même expression chez Rivaudeau.

2. Cf. aussi les réponses de la demi-troupe, p. 244 de l'édition Comte, et *supra* l'épître à Claude de France.

3. V. 1423. La source de ce passage est le ch. XXVI, versets 9-11, du 1er *livre des Rois*. La Taille a exprimé la même idée aux vers 1077 et 1235 de son *Saül*.

4. Dans *D. fug.* v. 38, l'apostrophe aux spectatrices rappelle le prologue de Bèze.

5. *D. tri.*, v. 334-342 et 1109-1132. Selon Lorichius il faut une année aux femmes pour se parer (*Job*, *comœdia*, publiée en 1542 et dans les *Dramata sacra*, acte V, scène 4). Cf. aussi Térence, *Heautontimoroumenos*, II, 1.

Le triomphe et la chute soudaine de David inspirent à l'auteur des réflexions banales sur le haut pin déraciné par le vent, sur les sommets atteints par la foudre, et sur la tour qui s'écroule (*D. tri.*, v. 190). Mais c'est surtout pour lui l'occasion de prémunir le public contre les dangers de la Cour. Sa rancœur contre l'ingratitude des princes apparaît en maint passage des deux dernières pièces : ils ne tiennent pas leurs promesses (*D. fug.*, v. 158. — *D. tri.*, v. 812-822) leur faveur dure peu (*D. tri.*, v. 173 et 1505). La Cour est le réceptacle des vices (*Ib.*, v. 993-1014). Les rois sont pervertis par les flatteurs qui calomnient les honnêtes gens (*Ib.*, v. 175. — *D. fug.*, v. 87-100, 527, 1031-1050).

Des Masures ne s'est pas contenté de parsemer ses pièces de sentences et de diatribes contre les courtisans, il en a mis trois en scène. Le *Livre des Rois* lui a fourni leurs noms : Doeg, Adriel et Phaltiel, mais leurs caractères sont de son invention. Adriel est un débutant dans la vie des Cours, il voudrait bien raconter à la famille royale la mort de Goliath sans nommer le vainqueur, mais à la fin il est forcé de parler de son rival (*D. tri.*, v. 746). Phaltiel fait bon accueil au conseil de se débarrasser de David par la mort violente (*Ib.*, v. 982). Mais l'homme qui symbolise le courtisan flatteur et perfide, c'est Doeg. L'auteur lui a ménagé un rôle important dans les deux dernières pièces [1] : c'est le meilleur auxiliaire de Satan ; lui aussi, il professe l'impiété (*D. fug.*, v. 603-618). Il nous explique ses procédés dans une longue tirade (*Ib.*, v. 515), et nous le voyons à l'œuvre auprès de Saül : comme Narcisse, il attribue à autrui des paroles offensantes pour le prince qu'il flatte : « Si vous saviez, dit-il, comme cette canaille parle de vous ! » (*D. fug.*, v. 1082 ; cf. v. 1119), et Saül le croit aveuglément (*Ib.*, v. 1659). Le loyal Abner essaie d'abord de combattre ses menées (v. 894), mais bientôt, las, écœuré, il abandonne la partie (v. 1051). Doeg a pour auxiliaires une partie des soldats de Saül : constatant chez leurs camarades de la sympathie pour David, ils feignent de partager leur avis pour les compromettre davantage, et ils s'apprêtent ensuite à les dénoncer et à les calomnier (p. 206-214).

Choix du sujet, peinture de certains caractères, réflexions et prêches remplissant les prologues et épilogues et disséminés

1. Dans la Bible Doeg se contente de dénoncer Achimélec, et de le tuer sur l'ordre de Saül (*I Rois*, XXI et XXII ; *Psaume* LI).

dans les pièces, tels sont les moyens par lesquels l'auteur a atteint son double but : répandre la foi calviniste et prévenir contre les dangers de la Cour.

III

L'action.

Considérons maintenant la trilogie non plus comme un ouvrage de prosélytisme, mais comme une œuvre dramatique. D'abord, une question se pose : l'auteur a-t-il su bâtir une pièce ? Ses « tragédies saintes » ressemblent-elles à ces anecdotes édifiantes où les Bons parlent comme un livre et les Méchants sont voués à l'exécration, ou bien possèdent-elles une intrigue, des péripéties, une action ? Et où ce contempteur de la poétique nouvelle a-t-il puisé les principes de sa composition ?

1. — Ce qui frappe le lecteur, c'est la ressemblance de la Trilogie avec les mystères. Elle n'est pas due à l'imitation des *Dramata sacra* et des *Comœdiæ sacræ*, car très peu d'entre eux sont composés à la manière des mystères. C'est donc à ceux-ci qu'il a emprunté ses principes de composition : la simultanéité des actions et la juxtaposition des lieux. A première vue, cette influence paraît invraisemblable chez un poète de cour, ami de Ronsard et traducteur de Virgile. Mais, en qualité de secrétaire des ducs de Lorraine, il avait dû voir, et peut-être même organiser des représentations de mystères [1] ; en outre, l'on dut jouer assez souvent à Saint-Nicolas-du-Port celui du patron de la ville [2]. Et comme chez Bèze, son aversion pour la tragédie renouvelée de l'antique lui a fait juger plus favorablement notre ancien théâtre religieux [3].

Contrairement à Buchanan, Jodelle, Grévin, La Péruse, etc..., il n'a pas cherché à maintenir les personnages dans cet espace vague, bordé de maisons, où se passent tant de tragédies du

1. D'après Petit de Julleville et Pfister (II, 183) il y en eut à Nancy en 1532, 1533, 1537, 1538, et 1557 ou 1558, et à Lunéville en 1550.

2. Petit de Julleville cite une représentation en 1537.

3. Si le titre contient le mot *tragédie*, la 3e pièce est qualifiée, dans le prologue, de mystère. Mais, à la différence de Bèze, Des Masures ne doit rien au *Viel Testament*, sauf peut-être l'idée d'analyser les sentiments de Michol.

XVI[e] siècle. Le *Livre des Rois* lui offrait, au chapitre XVII, trois groupes de personnages : les Philistins, les Israélites, David et son père aux champs, et au chapitre XXVI, deux groupes : l'armée de Saül et la troupe de David. Il accepte cette complexité; bien mieux : dans sa seconde pièce, alors que le chapitre XVIII ne comporte pas d'actions simultanées, il met tour à tour en scène les femmes de la ville et les soldats en campagne. Comme les mystères et les pièces de Bèze et de Coignac, les siennes sont divisées en parties [1] par des pauses. A l'intérieur des pauses les actions s'entrecroisent. Lorsque les Philistins et les Israélites sont près d'en venir aux mains, ils restent en scène, et il faut donner l'illusion qu'ils parlent en même temps; de là ces nombreuses et courtes conversations des différents groupes, si fatigantes pour le lecteur qui n'a pas l'habitude des mystères.

Ces actions entrecroisées de groupes éloignés les uns des autres nécessitent un décor juxtaposé, que l'auteur a indiqué avec une précision suffisante. La première pièce se passe en deux endroits; d'un côté, la campagne paisible avec des arbrisseaux (v. 104), un sentier (v. 162), un buisson (v. 1051), de l'autre, le val du Chêne, dont les deux armées occupent les sommets; les Juifs se cachent derrière des tertres (v. 926, 1220) et Saül reste dans sa tente, les Philistins ont descendu la pente pour offrir le combat (v. 752 et 1131); à proximité, un torrent (v. 1581). Dans *David triomphant* la scène est également double, et, comme dans les mystères, l'*Abraham* et les comédies anciennes, l'acteur chargé de débiter le prologue, désigne les lieux et les personnages. D'un côté, le camp des Juifs, avec la tente de Saül, de l'autre la ville de Gabaa, où se tiennent la reine et ses filles. Les femmes israélites en sortiront et iront au-devant de l'armée victorieuse. Celle-ci descend d'un tertre pour entrer dans la ville (v. 1541). A la fin de la pièce, Jonathan retrouve son ami dans la campagne parmi les halliers (v. 1872).

La dernière pièce se passe en pleine campagne. Saül a établi son camp au sortir d'un défilé, nous le voyons dans sa tente avec ses lieutenants; puis elle se referme, et la scène pathétique dans laquelle David épargne le roi endormi et prend sa lance, échappe à nos yeux. Comme dans la Bible, il interpelle Abner du haut d'une colline (v. 2187). Des patrouilles de soldats font des rondes de nuit. David et les siens sont enfermés au milieu de « rocs

1. Les trois pièces en comptent respectivement 9, 4 et 6.

inaccessibles » (v. 1821). A moins d'une scène très vaste, les deux troupes, qui dans la réalité étaient à bonne distance l'une de l'autre, devaient, à la représentation, être séparées seulement par quelques toises, au grand dam de la vraisemblance. Comme pour la Pythonisse d'Endor, l'imagination de Faguet s'est donné libre carrière à propos de l'incursion de David dans le camp : il y voit une « scène à grand spectacle » avec les feux de camp et la démarche fantomatique de Satan. Sans doute, un régisseur moderne en tirerait des effets de mélodrame, mais le bon Des Masures ne pensait pas à ce raffinement. Il a reproduit l'épisode résumé aux versets 7-12 du chapitre XXVI, en se souvenant probablement de l'incursion de Nisus et Euryale dans le camp de Turnus, et il a cherché l'effet dramatique dans la générosité de David, non dans un tableau de bivouac au clair de lune.

Il note l'arrivée des personnages et le motif de leur départ. Il indique la taille gigantesque de Goliath (v. 738 et 1078). Comme dans les mystères, presque tout se passe sur la scène : mouvements de troupes, défis et combats, duel mortel entre le Philistin et le berger, etc...

En somme, si Des Masures imagine peut-être un théâtre en rond ou en demi-rond [1], il doit aux mystères et non au théâtre classique ses nombreux jeux de scène et son décor juxtaposé, à la fois pastoral, militaire et urbain.

2. — L'influence de l'antiquité est moins apparente que celle des mystères, mais elle est peut-être plus profonde. Mentionnons d'abord, en passant, de vagues réminiscences de la lutte de Darès et Entelle [2] et de l'expédition de Nisus et Euryale. D'autre part, la réunion de trois pièces qui se font suite, est peut-être inspirée de l'*Orestie* d'Eschyle [3]. Mais voici des faits plus certains:

1. Cf. *David fugitif*, v. 2.

2. Goliath donne un grand coup de hache, et manque David. L'imitation de Virgile est plus marquée dans la narration du combat que Du Bellay a publiée en 1552 sous le titre de *Monomachie de David et de Goliath* (éd. Chamard, IV, p. 128). — Scévole de Sainte-Marthe s'est inspiré de cet épisode de l'*Enéide*, quand il a raconté, dans les *Métamorphoses chrétiennes*, la lutte de Jacob contre l'ange.

3. En outre, Des Masures pouvait lire dans la vie de Platon par Diogène Laërce et dans d'autres auteurs la définition des trilogies. Les titres qu'il a choisis, rappellent un peu ceux de tragédies anciennes qui se font suite : *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone*, et *Antigone*, — ou *Hercules furens* et *Hercules in Œta*. Erwin Kohler qui y voit l'influence des *Journées* des mystères, ne me semble pas avoir raison.

non seulement dans chacune des trois pièces l'action est une et complète, mais, comme la plupart des tragiques anciens, Des Masures observe la règle de l'unité de temps, formulée par Aristote; si dans la première pièce la durée n'est pas précisée, l'action de *David triomphant* embrasse une journée de douze heures au maximum [1], et la dernière tragédie commence vers le soir et se termine en pleine nuit [2]. De plus, l'auteur a appris à placer une exposition en tête de la pièce; celle de *David fugitif* est formée de récits, celle de *David combattant* est plus originale et plus habile : les faits sont rappelés brièvement, la narration est mêlée de réflexions, et la description de Goliath est vive et exprimée sur un ton d'effroi.

Au point de vue dramatique, on remarque surtout l'importance de la psychologie dans la conduite des trois pièces : si le respect de Des Masures pour les textes sacrés lui interdit d'inventer [3], du moins tire-t-il un bon parti des brèves indications de la Bible, et devine-t-il ce qu'en telle situation tel personnage a dû dire et faire. Les causes des actions humaines sont exposées avec précision, les sentiments des personnages évoluent et se modifient réciproquement : écoutez, par exemple, la conversation des deux courtisans (p. 132), ou mieux encore voyez comment l'argumentation de Doeg dissout peu à peu les scrupules, les objections, et les hésitations de ses interlocuteurs. Chaque pièce contient une péripétie externe, un fait important par lequel l'action s'achève : la mort de Goliath, la fuite de David [4], son incursion miraculeuse dans le camp de Saül; mais en outre, chacune possède une péripétie interne, de nature psychologique : comme le héros de Théodore de Bèze, David a trois crises de conscience, mais plus espacées que celles d'Abraham (p. 35, 139 et 253); trois fois le Malin ébranle sa foi et réussit presque à lui inspirer l'orgueil ou le désespoir, trois fois David se ressaisit avec l'aide de la Grâce. Faguet a critiqué avec raison l'utilité de la première crise, car « David n'a pas encore dans la conscience un devoir formellement prescrit, contre lequel il y ait à combattre ». Mais la troisième crise est émouvante, puisque, sa

1. Cf. v. 302, 728, 1100, 1253, 1972.

2. Cf. v. 765 et 877.

3. Je ne partage pas l'avis de Faguet qui le félicite de son « imagination féconde ».

4. Cette fuite produit un effet de surprise que l'auteur a bien ménagé ; mais, pour l'effet dramatique, il eût dû terminer à ce moment-là son *David triomphant*.

situation étant désespérée, David a plus de mérite à repousser les mauvaises suggestions, et que le Seigneur lui inspire cet extraordinaire moyen de salut : la traversée de l'armée ennemie.

Malgré ses longueurs et ses maladresses, *David triomphant* est un des drames psychologiques les plus curieux du XVI^e^ siècle. En effet, Des Masures a tiré du texte biblique une comédie politique [1]. Dans le *Livre des Rois* la jalousie de Saül éclate promptement; au contraire, dans la pièce, l'incident qui l'exaspère, se produit seulement au vers 1574, et jusque-là l'auteur montre les résultats du succès d'un « parvenu ». La mort de Goliath excite chez les uns de la joie, chez les autres de la jalousie; et ces sentiments si naturels présentent, par leur contraste, un intérêt dramatique. D'un côté, le peuple est en liesse, les femmes accueillent avec enthousiasme ce jeune chef si brave et si beau, et ses frères comptent profiter de sa gloire; de l'autre, le héros aperçoit bientôt, avec tristesse, les intrigues et les vices qui l'environnent, les fils du roi prévoient en lui un usurpateur, les courtisans travaillent sourdement contre lui, le souverain le prend en haine. Ces deux tendances croissent en même temps, et aboutissent, l'une au coup de foudre de Michol, l'autre à la tentative de meurtre commise par Saül contre David. Cette comédie de cour fait penser aux tragédies politiques écrites par Corneille à son déclin : elles n'ont pas un plan simple, elles ne nous émeuvent qu'à la fin; mais les connaisseurs délicats y perçoivent les progrès de l'action, et ils goûtent le prix des menus incidents, des demi-aveux et des insinuations.

Cet art de filer la scène, de motiver les actes par les réactions sentimentales des personnages, de mettre au premier plan le drame intérieur de David, bref cette prédominance de la psychologie dans l'action ne provient certainement pas des mystères ! On peut l'attribuer à l'expérience qu'avait l'auteur des intrigues de cour, à la lecture de l'*Abraham sacrifiant*, et surtout à celle des tragiques, des comiques anciens, et aussi de Virgile.

3. — Enfin, l'action subit le contre-coup des préoccupations édifiantes de Des Masures. Très fréquemment l'auteur prêche

1. Cette comédie, d'ailleurs, se termine tragiquement, bien que le sang ne soit pas versé.

par la bouche de David, et se répand en effusions pieuses [1] : on ne se croirait pas au théâtre, mais au service dominical. En outre, dans la première pièce, pour mettre en valeur le courage et la modestie du jeune berger, il insiste sur la jactance des Philistins et la lâche frayeur des Israélites : de là des tirades injurieuses et des dialogues apeurés, qui se répètent avec monotonie et pendant lesquels l'action chôme. Aussi Holl a-t-il raison de trouver l'action languissante.

En résumé, dans la composition des trois « tragédies saintes » on peut discerner trois influences principales : aux mystères elles doivent la juxtaposition des lieux, l'entrelacement des différentes actions, la précision de la mise en scène; par suite le spectacle est animé et pittoresque, mais l'action paraît morcelée et éparse. Au protestantisme elles doivent les prêches et les cantiques qui ralentissent l'action. Enfin, grâce à la pratique de la littérature ancienne, l'auteur a su faire des drames psychologiques, où l'évolution des caractères produit les événements et où la crise intime du héros constitue un des principaux moments de l'action. Ces deux dernières influences sont renforcées par celle de l'*Abraham sacrifiant*.

IV

Les personnages.

Si les pièces de Des Masures sont des drames psychologiques, n'espérons pas toutefois que la peinture des caractères soit complète et approfondie : sans doute, certains ont été dessinés avec soin, et l'on y distingue les traits saillants et les replis, mais d'autres ont été laissés dans l'ombre ou simplifiés avec excès.

Examinons d'abord la mentalité professionnelle des gens de guerre. Tandis que l'armée philistine se contente de faire écho à la jactance de Goliath, celle de Saül présente des types variés; du reste, l'auteur avait pu observer les soldats des guerres de Lorraine. Ainsi, le général Abner sait comment il faut parler

1. Pour justifier ses cantiques et ses monologues lyriques Des Masures eût pu se prévaloir des tragédies grecques, mais sur ce point il a suivi la tradition protestante des Psaumes chantés et de l'*Abraham sacrifiant*.

à la troupe : sa harangue excite d'abord le désir du gain, puis l'amour de la gloire, et enfin fait appel à la piété. Un chef de mercenaires luthériens s'exprimait-il autrement? Lisez d'ailleurs la proclamation de Bonaparte à l'armée d'Italie : ce sont les mêmes promesses de gain et de gloire. En outre, ce discours n'a pas le ton académique de ceux du *Contiones*, les arguments sont entrecoupés d'interpellations : « Qu'en dites-vous ?... Vous ne répondez mot... Dites-vous rien ? ».

Voici maintenant quelques silhouettes de soldats : voyant arriver David les mains vides, ses frères le saluent de propos aigres-doux [1]; on dirait des « poilus » qui houspillent le vaguemestre, parce qu'il est venu aux tranchées sans lettres ni colis. Comme de juste, les « embusqués » qui se font du bon temps, sont l'objet de plaintes amères (v. 626).

Un personnage moins respecté que le chef, mais aussi utile, c'est le cantinier. La Bible le mentionne, et Des Masures a esquissé son portrait. C'est un brave homme, pieux et complaisant. Mais il ne pense guère qu'à son commerce : aussi prend-il David pour un client (v. 1167). Il sait par expérience que les marchands qui suivent l'armée, ont à redouter les maraudeurs de leur parti autant que les soldats ennemis.

Bien que le héraut de Saül ait peu de choses à dire, il est plus vivant que le *nuntius* de nos tragédies classiques et moins banal que les Trotte-menu et autres ivrognes de nos mystères. Quand il vient, au nom de Saül, relever le défi du Philistin, il affecte le ton solennel et hautain de Guyenne, lorsqu'il apporte à l'empereur la sommation du roi de France. Mais ce fonctionnaire gourmé est aussi un pauvre homme, point brave, et très effrayé par ce géant. En sa présence il a fait bonne contenance, mais, au retour, quelles transes il avoue !

> O Dieu, quel monstre, oh quelle étrange masse !
> Moi, que jamais j'y retourne, j'aimasse
> Mieux m'aller perdre au fond des plus bas lieux.

Aucun de ces traits de caractère ne provient de la Bible, de Josèphe, du *Viel Testament* ou de Coignac.

En dehors des types professionnels, je ne vois guère que Mérob et Michol qui méritent de retenir notre attention. En effet,

1. ...Nous viens-tu conforter,
Et rien qui soit à vivre n'apporter?
Retourne-t'en hardiment (p. 64).

d'une part, Des Masures ne s'est pas donné la peine de différencier les trois frères de David, ses deux neveux, et les deux fils de Saül; d'autre part, pour des raisons d'édification, il a trop simplifié le caractère de Goliath et celui de Saül. L'habileté de Doeg est bien mise en lumière, mais on sent trop que tous les trois servent de repoussoirs et symbolisent tel ou tel vice; ils ne sont pas assez nuancés, et d'un bout à l'autre restent pareils à eux-mêmes. Satan a beau passer de la confiance au désespoir et réciproquement, dès la deuxième tirade nous n'avons plus rien à apprendre sur son caractère. Quant à David, ses sentiments et ses idées sont exposés en détail, mais, à part ses trois crises, son caractère est d'une perfection un peu monotone.

Seul, le *David triomphant* contient des rôles de femmes : l'épouse et les deux filles de Saül et la « troupe des dames d'Israël ». Le moraliste Des Masures jugeait sévèrement la futilité féminine, mais l'époux de Diane Baudoire et d'Anne Berman a décrit avec délicatesse les premiers émois d'une jeune fille.

Le *Livre des Rois* nous apprend qu'en raison de sa victoire David devait épouser Mérob, la fille aînée du roi, mais on la donna à Adriel; heureusement Michol se prit d'amour pour le jeune héros, et ils finirent par se marier. L'auteur du *Viel Testament* supprime Mérob, mais il fait connaître l'affection de Michol pour David, ses craintes lorsqu'il retourne au combat, leurs adieux d'une réserve touchante (v. 30227) et leur mariage. Chez Des Masures, les deux jeunes filles entrent en scène avant l'arrivée triomphale du vainqueur de Goliath: elles bavardent avec entrain sur ce bel inconnu dont on célèbre le courage et la modestie, mais l'aînée ne veut pas entendre parler de mariage ni avec lui, ni avec un autre, et elle réplique à Michol :

> Vous, ma sœur, de moi parlez bien :
> Mais de vous, vous n'en dites rien.

La cadette que l'amour n'a pas encore troublée, a de l'esprit de repartie, et elle sait que, si Mérob dédaigne David, c'est à cause de son humble origine :

> Et que voulez-vous que j'en die ?
> A qui n'a point de maladie
> Le médiciner lui est vain,
> Vain le manger à qui n'a faim.

Quant à vous (je le croy ainsi)
Pour guérir le mal du souci
Qui vous tient, seriez bien contente
Voir de vous abréger l'attente,
Et d'Adriel Meholathite.
Je suis encore assez petite,
Trop jeune est l'âge encore en moi,
Pour d'un mari être en émoi.

Bientôt l'amoureux de Mérob arrive, et elle lui fait un accueil glacial : aussi que n'a-t-il vaincu Goliath ? Ensuite cette glorieuse pécore disparaît de la scène, mais nous revoyons plus tard sa cadette. Elle n'a pas encore aperçu David, mais son cœur est troublé par l'allégresse générale et par le récit de ses exploits, elle ne dort plus, et souffre d'un mal inconnu :

Serait-ce bien le mal lequel Amour on nomme ?
Je me sens tout ainsi (ô moi pauvrette !) comme
Celles qu'on dit aimer...

Maïs celles-là connaissent bien la cause de leur mal, tandis qu'elle l'ignore; et pourtant...

..... bien sais-je que depuis
Qu'on me nomma David, je n'ai pu et ne puis
Me garder qu'à toute heure au penser je ne l'aie.
Il faut bien que ce soit cette amoureuse plaie
Que je sens en l'esprit...

Son sentiment se cristallise : elle a plaisir à entendre parler de lui, mais elle a souffert quand Adriel s'est exprimé si froidement sur son compte. Selon la promesse de Saül, c'est Mérob qu'il doit épouser, et c'est bien dommage, car celle-ci

..... regarde aux biens, aux titres, aux maisons ;
Moi, la vertu j'oppose à toutes ses raisons.

En un seul vers voilà la grande sœur bien accommodée ! Michol voudrait confier son secret à quelqu'un et demander un remède pour son mal inconnu. Mais à qui ? Naturellement, elle ne pense pas à sa mère; quant à sa sœur, elle serait peut-être jalouse. Et la pauvre enfant se demande avec angoisse comment elle supportera la vue de David, et plus tard ses épousailles avec Mérob. Dieu seul peut la réconforter :

Aussi ne sais-je point si c'est flamme amoureuse
(Tant ignorante suis) qui me rend langoureuse :
Si c'est amour ou non, connaître je ne puis,
Mais je sens bien en moi que malade je suis.
Et si ai ouï dire à ma sœur que d'aimer
C'est entre tous les maux un mal dur et amer.
Mon Dieu, conforte-moi, qui mon mal sais et vois
Mieux que je ne le sens, qui seul entends ma voix...

Quand elle voit David, elle reçoit le coup de foudre. Mais bientôt, menacé de mort par Saül, il s'enfuit; elle apprend de Jonathan les griefs de leur père et plaide sa cause avec chaleur, mais elle cèle son secret à son frère. Elle reste seule et désespérée; à rester cachée, sa passion s'exaspère, et elle adresse à Dieu une prière qui est un cri d'amour :

Mon Dieu, conforte-moi. Mais conforte David !

Faguet remarque spirituellement : « Une ingénue naturelle, au théâtre, et dans le théâtre du XVI^e^ siècle, c'est chose faite pour attirer l'attention » [1]. Il pense à la Psyché de Corneille; ne peut-on pas évoquer aussi Shakespeare et Musset?

En général, les protagonistes des mystères n'ont pas de consistance, et les personnages tragiques du XVI^e^ siècle sont trop souvent des mannequins raides qui déclament sur le ton de Sénèque; aussi sachons gré à Des Masures d'avoir su dessiner plusieurs caractères, qui dénotent la finesse de son observation et qui ne se retrouvent pas dans les pièces de ses contemporains : l'ingénue, les courtisans, les soldats.

V

La forme.

Pour le langage parlé, l'auteur use d'alexandrins, de décasyllabes, d'octosyllabes [2], et rarement de vers de six pieds; il ne pratique pas l'alternance des rimes. L'emploi des différents

1. *La tragédie*, p. 120. Dans la *Franciade* (1574) Ronsard a dépeint l'amour naissant de deux sœurs pour le même héros.

2. Ce sont les mètres des mystères, et ceux de l'*Abraham sacrifiant*, mais Bèze évite les alexandrins.

mètres ne dépend pas de la qualité des personnes; Satan, par exemple, se sert tour à tour de vers de 6, 8, 10 et 12 pieds. Mais on peut établir quelques rapports entre le genre de vers et la situation ou l'état d'âme du personnage; à vrai dire, on se demande pourquoi Isai, p. 45, s'exprime en alexandrins, mais il semble qu'en général l'octosyllabe est choisi pour les sentiments de dépit, de surprise ou d'affolement: le caquetage des deux sœurs est aussi en vers de 8 pieds; il convient bien à un débit rapide. — Les réflexions pieuses de David s'étendent en vers de 10 ou de 12 pieds; mais le décasyllabe sert, le plus souvent, aux conversations ordinaires. — L'alexandrin est réservé aux délibérations importantes, aux situations graves, aux personnes émues. Le rythme est trop souvent brisé par des enjambements.

Certains morceaux sont chantés par la troupe israélite [1] ou par David et son père. Suivant l'habitude protestante, Des Masures leur donne le nom de *Cantiques*. Pour quelques-uns, l'édition princeps donne la musique, et l'indication des quatre voix (p. 147, 196, 197). Deux cantiques n'ont que des rimes masculines et plates (p. 20 et 114); l'alternance des rimes masculines et féminines est observée dans les autres. Souvent dans les strophes paires la disposition des rimes est inverse de celle des strophes impaires : la troupe est alors divisée en deux demi-troupes (p. 111, 123, 127, 145, 167 et aussi p. 36). Deux « cantiques à danser » possèdent des refrains (p. 147 et 159).

Les strophes ont des formes variées, et sont généralement hétérométriques. Il y a une série de quintils composés de quatre décasyllabes et d'un vers de 6 pieds en *abbaa* [2] (p. 239). Les cantiques en sizains sont nombreux : un en décasyllabes à rimes plates (p. 197), et six en *aabccb*, dont un en vers de 6 pieds (p. 36), un en vers de 8 et de 6 pieds (le vers court termine le tercet, p. 272), deux en vers de 10 et de 6 pieds (même disposition, p. 111, — le vers long termine le tercet, p. 123), et deux en vers de 7 et de 3 pieds (le vers court au centre du tercet). Ce dernier rythme, qu'*Avril* et *Bel Aubépin* ont rendu célèbre, ne convient pas au cantique sérieux de la page 58, mais s'accorde bien avec l'allégresse du chant de la page 145 :

1. La troupe philistine ne chante pas.

2. Martinon ne cite pour ce schéma que l'exemple de Des Masures. On peut en rapprocher un psaume de Marot, où la clausule est de 4 pieds.

TROUPE.

Depuis la première aurore
Luit encore
En sa beauté le soleil,
Qui ce jour de la semaine
Nous ramène,
A nul autre jour pareil.

DEMIE TROUPE.

Le doux Zéphyre en l'air haut
Fend le chaud,
Et vente par la contrée :
Puis l'ombre des bois touffus
Fait refus.
Aux rais d'y avoir entrée...

TROUPE.

Au long de ces plaines landes,
De nos bandes
Verrons au soleil serein
Les armes briller et luire :
Orrons bruire
En l'air les trompes d'airain...

Nous verrons, chères compagnes,
Les campagnes
Frémir de joie et plaisir.
En liesse est retournée
La journée,
Au gré de notre désir.

Ces strophes sont suivies d'un cantique à danser, dont les strophes se composent de huitains à rimes croisées (*ababcdcd*), en vers de 7 et de 5 pieds; le 7e et le 8e vers forment refrain. Son rythme est fort vif :

TROUPE.

Réveillez-vous, réveillez,
Réveillez-vous tous [1].

DEMIE TROUPE.

Ne gisez plus, travaillez
Sous le sommeil doux.

1. Ce refrain est répété à peu près tel quel dans la *Bergerie spirituelle*.

TROUPE.

Le jour chasse la nuit coye,
Sorti du Levant.

DEMIE TROUPE.

Israël amène en joie
David triomphant.

Un autre type de huitain comprend des vers de 5 pieds en *ababbcbc* (p. 89). Signalons enfin des quatrains en rimes croisées de 5 ou de 7 pieds pour un air de danse (p. 159), des septains octosyllabiques avec une clausule de 4 pieds, en *aabaabb* [1] (p. 167), des dizains composés d'un quatrain féminin à rimes croisées et de six rimes plates féminines en *a6-b10-a6-b10-c4-c4-d4-d4-e4-e4* [2] (p. 28). Ainsi donc Des Masures a soigné la partie lyrique de ses pièces, et a employé des rythmes nombreux et divers; à cela on reconnaît le poète protestant, l'émule et l'imitateur des traducteurs du psautier.

Le vocabulaire est simple, mais, malgré la déclaration préliminaire, l'auteur a laissé passer quelques néologismes : *belliqueur*, *mortifère*, *spelonque*, *collaudée*, *le médiciner*, *le médire*, etc...

Il serait étonnant que la culture classique de Des Masures n'ait pas laissé quelques traces dans le style de la Trilogie; il y en a, mais peu. Il a accueilli dans ses vers le tigre d'Hyrcanie, cet animal féroce qui hante les tragédies de Sénèque (*D. fug.*, v. 1451); nous avons aussi cité quelques comparaisons classiques [3]. Surtout il a employé avec bonheur une figure de

1. Pour ce schéma employé au Moyen-Age Martinon ne donne pas d'autre exemple moderne que celui de Des Masures (*Les strophes*, p. 322).

2. Pour ce schéma compliqué Martinon cite seulement l'exemple de Des Masures (p. 587).

3. Il convient de citer une comparaison moins banale, et dont le style et le rythme sont assez heureux :

Comme troupeaux d'agnelettes, qui sont
Loin de secours, et pour défense n'ont
Qu'un faible tour d'étables,
La peau leur tremble, et tremble aussi la voix,
Sentant autour frémir des prochains bois
Les loups épouvantables :
Elles tandis, sous leurs mères, n'ont cœur
Que de bêler : et n'y a rien de seur
Dont soit leur force aidée :
Ainsi au bruit du danger apprêté,
En dur effroi les filles ont été
D'Israël et Judée (p. 112).

rhétorique : l'antithèse; par exemple, avant le combat, David s'écrie :

> Je vois du Philistin la stature orgueilleuse.
> Sans toi, mon Dieu, mon Roi, me serait périlleuse
> La bataille entreprise, et n'auroy' qu'espérer,
> S'il fallait des humains les forces conférer.
> Il est grand sans mesure, et je suis enfant tendre.
> Armé d'airain luisant je le vois là m'attendre,
> Je n'ai qu'un rochet simple : il tient la hache au poing,
> Il a glaive et pavois, moi, pour tirer de loin,
> J'ai seulement ma fonde et ma faible houlette.
> Il semble le lion, moi la brebis seulette.

Le monologue par lequel Satan se présente au public, exprime avec grandeur le contraste et l'antagonisme entre Dieu et lui :

> Je veille sans séjour : toujours je suis en quête.
> Je fais sur les mortels mainte heureuse conquête.
> J'ai sur le monde entier merveilleuse puissance,
> Qui tout et près et loin me rend obéissance.
> Prince suis de ce monde, et du Roi supernel
> Je suis, régnant en bas, ennemi éternel.
> Dieu est en son armée au ciel entre ses anges :
> Moi, je suis au milieu de mes monstres étranges,
> En cette terre basse, auxquels est en tout lieu
> La sacrée avarice, et leur ventre pour Dieu.
> Leur dieu, leur dieu je suis. Dieu a les âmes saines
> De ses élus, et j'ai mes illusions vaines.
> Dieu règne en la lumière et en la Vérité :
> Je suis régnant au faux et en l'obscurité...

En traduisant Virgile, Des Masures a pu remarquer quelques effets d'harmonie imitative; aussi a-t-il essayé d'exprimer par des mots le fracas du torrent :

> Là de grande ire ému contre l'obstacle et bonde,
> Bruit, saute, écume, et bout, de ferveur furibonde [1].

L'influence de la Bible se manifeste dans quelques expressions, qui, au reste, devaient être d'un usage courant chez les Protestants : *les mains pleines d'iniquité, le cœur devant la face du Seigneur, maudit devant sa face,* etc...

1. P. 192 ; cf. aussi p. 31, v. 431.

Mais le principal caractère de ce style, c'est l'absence presque complète de rhétorique, d'effort artistique. Les personnages s'expriment simplement, sans redouter l'expression populaire [1]. Au lieu d'échanger de pesantes tirades, des couplets égaux, ou des répliques d'un seul vers, ils se parlent généralement comme on le fait dans la réalité. Par exemple, un messager revient en hâte; comme les courtisans l'importunent de leurs questions, il se débarrasse d'eux après quelques répliques rapides (p. 136) :

PHALTIEL.

Mais Adriel revient ja de la ville.
Oh comme il est diligent et habile !
Il faut de lui des nouvelles savoir.

ADRIEL.

Où est le Roi ?

DOEG.

Tu me sembles à voir
Fort échauffé.

ADRIEL.

Dites-moi où il est.

DOEG.

Mais je te pri', sans faire grand arrêt.

ADRIEL.

Je n'ai loisir.

DOEG.

Mais la Reine, dis-nous,
Les jeunes gens, les dames, sont-ils tous ?

ADRIEL.

Ils sont tous prêts. Dites, sans plus d'attente,
Où est le Roi.

DOEG.

Le Roi est en sa tente.

1. *En dépit de leurs dents, la gueule de Goliath, ce grand animal, mis en chemise, ni crier ni braire* (locution fréquente dans les mystères), etc...

Le dialogue entre Jonathan et ses frères, contre qui il prend la défense de David, a du naturel et de la vivacité (p. 234). Quand David repousse pour la troisième fois les suggestions du Malin, la simplicité du style s'accorde avec la gravité tragique de la situation :

DAVID *(à Dieu).*

Nous as-tu délaissés à la mort en ce pas ?
N'entends-tu ma prière ?

SATAN.

Il ne t'écoute pas.

DAVID.

Est-ce en vain qu'en toi seul je m'assure et espère ?

SATAN.

Ton espérance est vaine.

DAVID.

O Dieu, mon Roi, mon Père.

SATAN.

C'est en vain tout ceci.

DAVID.

En vain, las ?

SATAN.

C'est en vain.

DAVID.

Faut-il tomber au glaive, ou à la dure faim ?

SATAN.

Il faut ou la faim dure, ou le glaive encourir.

DAVID.

O Dieu, mon Dieu, mon Dieu, veuille nous secourir.

SATAN.

Penses-tu, malheureux, qu'ainsi Dieu te console,
L'offensant tant et tant ?

DAVID.

Làs, pourrait ta Parole
Ou ta bonté faillir ?

SATAN.

De toi plus ne lui chaut.

DAVID.

Mais je sais que jamais ta clémence ne faut.

L'absence de recherche, le laisser-aller donnent une agréable impression de simplicité et naturel; mais ces qualités sont accompagnées des défauts correspondants. Pour aplanir les difficultés de la versification, Des Masures a recours aux moyens des mauvais poètes et des auteurs de mystères : les chevilles, les rimes faciles, les inversions. A la rime, il accouple deux épithètes, deux verbes à la même personne, deux substantifs de même suffixe, ou bien le même mot pris dans deux sens différents. Parmi tant d'inversions, mentionnons celle du vers 373 de *David triomphant* [1] : la négation y est placée loin après le verbe, ce qui déroute le lecteur.

Le style manque de vigueur, il est souvent plat, et les enjambements donnent l'impression de la prose. Voici, par exemple, un discours de David à ses compagnons (p. 235) :

Nous sommes tous arrêtés en ce pas,
Et d'en sortir moyen nous n'avons pas :
Trop le passage est à nous difficile.
Le Roi a pris le petit mont d'Achile,
Et aujourd'hui s'y est venu camper.
Voyons comment nous pourrons échapper,
Et s'il y a pour passer autre voie.

Je ne sais si les prêches du pasteur étaient diffus, mais les vers du poète, comme ceux des mystères, le sont manifestement, et ses monologues pourraient être réduits. De ces deux vers l'un est inutile :

La crainte *est bien une cause qui fait*
Qu'ainsi à mort il vous poursuit et hait.

Parmi beaucoup d'autres passages, la traduction du psaume CXL peut être citée pour le délayage [2], les vaines répétitions d'idées; au verset 6, *funes* et *laqueus* sont traduits par *embûches*, *lacs*,

1. Et dédaigné d'élever il n'a pas
Sur l'homme fort, l'homme débile et bas.

2. Lecouvet avait déjà remarqué ce défaut dans les cantiques latins de 1574, imités de la Bible.

filets, *trébuchets*, et ces mots : *labor labiorum ipsorum operiet eos* fournissent la matière de toute une strophe :

> L'injure fausse, outrageuse, et félonne,
> Des lèvres d'eux, pleines de tout méchef,
> Vienne couvrir leur conducteur et chef,
> Voire et la troupe aussi qui m'environne
> Accable, et les étonne.

L'auteur ne cherche pas à varier son vocabulaire, les répétitions de mots sont fréquentes : dans une prière je note en douze vers *secours*, *assuré*, *secouru*, *aide*, *faveur*, *favorable*, *secourable*, *sûre*, *assurance*[1]. Son oreille a toléré des rapprochements fâcheux tels que *kinivi* (p. 137) et *aïoua* (p. 171). Ces défauts causent un grand tort à la pièce, et même nous font parfois regretter la brillante rhétorique de Sénèque.

VI

Conclusion.

A part Faguet, les critiques littéraires ont omis Des Masures, ou bien ne lui ont accordé qu'une mention brève et dédaigneuse. On conçoit leur embarras : il est encore plus difficile de classer et d'étiqueter les trois *David* que le *Christus Xylonicus* et l'*Abraham sacrifiant;* sont-ce des tragédies? pensez à leurs actions entrecroisées! Sont-ce des mystères? remarquez leur conformité aux règles des unités d'action et de temps, et leur richesse psychologique! L'œuvre est inexplicable, si l'on n'y cherche pas la trace des événements politiques et religieux auxquels l'auteur a été mêlé, l'influence de l'humanisme qu'il avait si longtemps pratiqué et qu'il n'a jamais complètement abandonné, et celle de la poétique protestante qui allait inspirer la plupart de ses derniers ouvrages.

Certainement Des Masures avait l'étoffe d'un dramaturge : ses personnages parlent et agissent selon la nature humaine; chose remarquable pour l'époque, ils n'ont pas été copiés dans des livres, dans les tragédies de Sénèque. Il sait composer une

1. Dans cette phrase : *ton confort fortifie et conforte* (p. 273), la répétition est voulue, mais bien malheureuse !

scène, amener un coup de théâtre, dessiner un caractère et le faire évoluer.

Mais il a poussé encore plus loin que Bèze ne l'avait fait, le mépris des théories de la Pléiade et le goût du prosélytisme. Son devancier avait composé la tragédie de la Grâce, mais le conflit entre la foi et l'amour paternel était dramatique, la situation inspirait la terreur et la pitié. Ici, la Grâce est perpétuellement triomphante; en guise de drame, le lecteur [1] écoute des prêches et des cantiques, et l'éternelle perfection de l'Elu ne l'émeut guère.

Après lecture, la Trilogie laisse le souvenir d'un ouvrage rempli de longueurs, médiocrement écrit, et parsemé de fines indications psychologiques : Des Masures était mieux doué pour le théâtre de mœurs que pour la tragédie.

Les *David* ont été rééditées dans la ville de Calvin chez Perrin en 1566 et chez Cartier en 1583, à Anvers en 1582 chez Soolmans peu après une nouvelle édition de l'*Abraham sacrifiant*, et à Paris en 1587 et 1595 chez Patisson. Sauf le dernier, ces éditeurs étaient plus ou moins ouvertement favorables au protestantisme. Le 13 février 1627, dans la ville protestante de Montbéliard, les élèves des écoles jouèrent au château devant le duc le *David combattant;* et le 15 ils donnèrent deux autres représentations à l'hôtel de ville devant un public nombreux à 8 heures du matin et de midi à 2 heures [2].

Les pièces eurent donc du succès chez les huguenots, mais les auteurs de drames protestants ne cherchèrent pas à en imiter les qualités psychologiques. La forme, si différente de celle des autres tragédies, et le style familier et négligé déplurent aux écrivains classiques; l'un d'eux, La Taille, condamnera les tragédies à dénouement heureux et qui sont remplies de prêches, et certainement la trilogie dut inspirer à Robert Garnier un complet mépris. Cette tentative hybride méritait un sort meilleur: au milieu de nos froides tragédies imitées de Sénèque elle apportait un peu d'originalité et de naturel; mais en France le classicisme allait triompher : si par son enseignement et ses allusions la trilogie s'accordait avec l'époque des guerres de religion, par sa forme elle eût mieux convenu à celle de Hardy.

1. La pièce était moins languissante à la représentation qu'à la lecture, à cause des effets scéniques.

2. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 231.

CHAPITRE XX

Rivaudeau.

I. La vie, les œuvres, et les idées. — II. Analyse d' « Aman ». — III. La composition. — IV. Les personnages. — V. La forme. — VI. Conclusion.

I

La vie, les œuvres et les idées.

Le poète André de Rivaudeau est peu connu, même dans le Poitou, sa patrie, bien que ses œuvres aient été rééditées de nos jours. Il eut la chance de naître, vers 1540 [1], dans une famille très instruite. Son père, Robert Ribaudeau (*sic*) de la Guillotière, vivait à la Cour, et, après une disgrâce passagère, il y exerçait une charge peu importante; Montmorency le protégeait. Il avait épousé la fille du célèbre jurisconsulte André Tiraqueau, et était le beau-frère du grand collectionneur Michel Tiraqueau; son fils parle avec admiration de sa belle bibliothèque [2]. Le président Spifame lui dédia, en 1543, son *Traité du droit lignager*. Il publia en 1549 une traduction du livre de Jérôme Osorio *de nobilitate civili*. Il a donné des vers liminaires au *De legibus* de son beau-père (1546), aux *Odes* de Ronsard (1550), à l'*Histoire de Primaléon de Grèce* traduite en 1550 par le poète quercinois Vernassal [3], à l'*Architecture* de J.-B. Alberti, traduite en 1553, et à un pamphlet du médecin Louis de L'Aunay contre Grévin [4] (1566).

André donne fort peu de renseignements sur sa propre vie. Il a passé sa jeunesse à la Cour; et on l'a vu à Saint-Germain-en-Laye chez le roi de Navarre, Antoine de Bourbon [5]. Il eut à

1. Dans l'épître à Prévost qui précède la *Christiade* et qui est datée du 15 février 1559, il prétend être dans sa dix-neuvième année.

2. Cf. Rivaudeau, *Œuvres poétiques*, éd. Sourdeval, p. 21.

3. Au contraire, son fils pestera contre les romans de chevalerie (*ib.*, p. 52), et publiera en 1559 une déclaration de guerre à la Pléiade. Cf. sur Vernassal la notice d'Em. Picot, *Les Français italianisants*, I, 272.

4. Cf. Pinvert, *Grévin*, 1899, p. 94-101.

5. Ed. Sourdeval, p. 20.

Paris pour professeur l'helléniste Angelus Caninius [1], et continua ses études à l'université de Poitiers. La mort d'Henri II coupa court à l'avancement de la famille [2]; son père revint dans le Poitou, et lui, il renonça à toute ambition politique. A part quelques voyages à Paris, il demeura probablement dans sa province, tantôt à Poitiers, tantôt dans son manoir de la Groizardière, d'où il date, en 1565 et en 1567, ses ouvrages. Peut-être prit-il part aux guerres de religion dont le Poitou eut à souffrir; ou bien, en vrai disciple des philosophes, il se contenta de protéger sa famille et ses biens contre les bandes armées. Benjamin Fillon place sa mort en 1580 [3]; on aimerait qu'il donnât des références; mais ce savant, dont les travaux sur Rabelais sont justement suspects, cite rarement ses sources.

A défaut des hautes fonctions, Rivaudeau s'adonna au travail littéraire; dès sa jeunesse il composa des poèmes et des travaux philologiques. Ceux-ci concernent, d'une part la littérature grecque, d'autre part les livres saints; il écrit à Jeanne d'Albret :

> Or je veux commenter l'Electre d'Euripide,
> Or je veux éclaircir les grands trésors des Grecs,
> Ores des livres saints les plus rares secrets [4].

Les commentaires sur *Electre* furent écrits vers 1559 [5]: ils étaient « amples »; Rivaudeau y fait allusion dans son commentaire d'Epictète [6]. En outre, nous savons qu'il y reprochait à Euripide l'intervention du *deus ex machina* [7].

Dans la Bible, il s'est occupé des livres théologiques et moraux; il a composé des « lectures » ou « commentaires » de

1. *Ib.*, p. 21. Ce savant italien publia, à Venise en 1546 une traduction latine du commentaire de Simplicius sur Epictète, et à Paris en 1553 et 1555 d'importants ouvrages sur la langue grecque et les langues orientales. Il enseigna à Paris, — au collège de Cambrai, selon Lancelot (*Nouvelle méthode pour apprendre la langue grecque*, 1606, p. xxii). Il mourut probablement en France en 1557 (cf. Bayle et le *Répertoire des ouvrages pédagogiques du XVI^e siècle*, p. 119).

2. *Ib.*, p. 20.

3. B. Fillon, *Le cabinet de Michel Tiraqueau* (1848), brochure reproduite en partie dans la préface de Sourdeval.

4. *Ib.*, p. 41 ; cf. p. 226, où les deux derniers vers sont à peu près reproduits, et p. 218.

5. *Ib.*, p. 44 ; à la fin de son épître du 15 février 1559 il annonce son projet de publier un « commentaire grec ».

6. Edition Zanta, 1914, p. 158.

7. Ed. Sourdeval, p. 45-46.

l'épître de S. Paul aux Hébreux, du Sermon sur la Montagne, et des commandements de la loi [1].

Avant de composer *Aman*, il a « fait des tragédies en toutes les langues qu'on en lit aujourd'hui » [2]; elles étaient donc en latin, en français, et peut-être aussi, comme celles de son contemporain Griæus, en grec; au reste, il se targue de sa connaissance du grec [3], et l'ouvrage du célèbre J. Fernel, que Guillaume Plantius du Mans a publié sous le titre d'*Universa medicina* (1567), contient des vers liminaires écrits par lui en grec.

Aucun de ces livres n'a paru, bien qu'en 1566-1567 il manifestât l'intention de publier ses commentaires sur la Bible et sur l'*Electre*. Les guerres civiles et sa mort prématurée l'en empêchèrent, et peut-être aussi les critiques qu'il avait reçues et dont il se plaint souvent [4].

En 1559 il prit une part importante à la publication de la *Christiade* d'Albert Babinot. Converti par Calvin au protestantisme dès 1534, ce professeur de droit romain à l'université de Poitiers joua auprès du jeune Rivaudeau le rôle d'un austère Mentor [5]. Il fit imprimer à Poitiers en 1559, sous le titre de *Christiade*, un recueil de sonnets, d'odes et de cantiques d'inspiration évangélique. Il y inséra quelques vers de Louis Tiraqueau et plusieurs œuvres de Rivaudeau : un sonnet à Henri II [6], une épître en vers à Babinot, une longue épître en prose à Honorat Prévost [7] et un poème latin; il dédia sa *Christiade* à la sœur du roi, Marguerite de Berry, dont il vantait les sentiments chré-

1. Il les signale dans ses notes sur Epictète (éd. Zanta, p. 142, 148, 152, 162). Le passage de la p. 142 indique que ces « lectures » ont été prononcées avant d'être rédigées. Où les a-t-il faites? Dans un cercle érudit et protestant, sans doute. *Lecture* signifiait *explication publique* (*R. du XVI^e siècle*, 1922, p. 57).

2. Ed. Sourdeval, p. 51.

3. *Ib.*, p. 40 et 231.

4. *Ib.*, p. 21, il se dit calomnié depuis dix ans. Si je comprends bien un passage de la p. 51, certaines lui étaient adressées par des protestants rigoristes, qui n'admettaient que la littérature religieuse et le style de Chanaan. A propos de la *Doctrine d'Epictète*, ouvrage pourtant moral, Babinot l'invitait à se consacrer entièrement à l'étude des Saintes Ecritures (éd. Zanta, p. 97).

5. Florimond de Rémond et Palma Cayet ont donné sur lui des renseignements en partie exacts. Cf. Haag, — *R. de Saintonge et d'Aunis*, 1888, — Doumergue, *Calvin*, I, 462, — *B. S. H. P.*, VI, 416, VII, 88 et XIV, 329, — mon compte rendu de la thèse de M. Raymond dans la *Revue critique* de mai 1928, p. 223.

6. Il mourut le 10 juillet 1559, quelques jours après le mariage de sa sœur avec le duc de Savoie.

7. L'épître en vers sera réimprimée en 1566, et l'épître en prose a été rééditée dans la *R. du XVI^e siècle* en 1926 avec des notes intéressantes de M. Raymond.

tiens [1], et Rivaudeau s'entremit auprès d'Antoinette d'Aubeterre, dame de Soubise, qu'il voyait à Poitiers, pour recommander à la duchesse l'ouvrage de son ami [2].

Ce recueil est de la plus grande rareté : l'on en signale deux exemplaires, dont l'un est conservé à l'Arsenal; il est nécessaire de l'examiner, pour connaître le milieu où se forma Rivaudeau. Les poèmes de Babinot sont dédiés à des amis dont son jeune élève connut certainement le plus grand nombre [3] : le médecin Ph. de Mourraille, Roland Ribard, Louis Tiraqueau, Jean de Buignon, poète rochelois, René Marsolles, Jean Cassereau, Jacques Landais (de Thouars), Jean de Beaucé, Robert de Goudon, Fr. du Verger, seigneur de Ridejeu, Fr. du Haa, Nicolas Gorré, Ch. Le Sage, professeur à l'université [4], Michel Brochard, Geoffroy de Var, l'avocat poitevin Fr. Bardounin (ou Bardonin), Honorat Prévost, le parisien Olivier du Drac [5], Jean de Pouges, et enfin l'*alter ego* de Rivaudeau, Louis Guinebaut, seigneur de La Millière en Bas-Poitou. Mais le nom qui revient le plus souvent est celui de notre poète [6] : Babinot apprend à « son singulier ami », le « savant Rivaudeau », comment l'on s'affranchit du souci de la mort; il lui recommande la foi, la confiance en Christ; il lui inspire le mépris des « poètes vénériens » et des hommes « qui n'osent parler de Dieu », il lui exprime son dégoût pour les mystères et autres spectacles populaires :

> Le bateleur s'enfarinant la joue,
> De l'Evangile au théâtre se joue,
> Comme un Juif ou Païen [7].

1. Avant son mariage et pendant son séjour en Savoie, on la suspecta d'hérésie (cf. R. Peyre, *Marguerite de France*, 1902, p. 77).

2. Cf. éd. Sourdeval, p. 135.

3. La plupart d'entre eux devaient être favorables à l'hérésie : Beaucé était à Poitiers le chef du parti protestant, Gorré fut pasteur en Anjou, dans le Poitou et enfin à la Rochelle; en 1561 Brochard signe avec Babinot et d'autres une lettre adressée à Calvin par l'« église » de Poitiers. L'*Histoire des protestants et des églises réformées du Poitou*, publiée en 1856 par Aug. Lièvre, ne donne pas de détails sur les personnalités huguenotes de cette province. — Parmi les amis de Babinot, le *Dictionnaire des familles du Poitou* de Beauchet-Filleau ne mentionne que Louis Tiraqueau, oncle de Rivaudeau, et Fr. du Verger, né en 1514.

4. Est-ce le picard Lesage, docteur en droit, que Calvin avait fréquenté à Poitiers en 1534 ?

5. Un Du Drac appartenait au parlement de Paris.

6. P. 15, 19, 22, 24, 27, 40, 49, 50, 57, 58, 66, 71, 73, 75, 80, 88, 96, 99, 102, 110, 120, 139.

7. P. 121. Nous citons à l'appendice l'ode de la p. 102, qui donne des détails sur la situation des Rivaudeau, père et fils, en 1559.

C'est seulement en 1565 que Rivaudeau se décida à faire imprimer ses poésies lyriques et sa tragédie d'*Aman*, écrite depuis longtemps [1]. Elles parurent en 1566 sous le titre suivant :

Les œuvres d'André de Rivaudeau, gentilhomme du Bas-Poitou : *Aman*, tragédie sainte, tirée du VII[e] chapitre d'Esther, livre de la sainte Bible, à Jeanne de Foix, très illustre et très vertueuse Reine de Navarre : outre deux livres du même auteur, le premier contenant les complaintes, le second les poésies diverses. — A Poitiers, par Nicolas Logeroys. 1566 [2].

L'ouvrage est dédié à Jeanne d'Albret. Un « avant-parler » précède *Aman;* il a été écrit à La Groizardière le 1[er] mai 1565. Les *Complaintes* sont dédiées à Antoinette d'Aubeterre; elles sont prononcées par la fille de Jephthé, — par une comtesse allemande que son mari avait quittée, — par la femme de Putiphar, — par Cæsarée d'Ingrande (sur le chant : *Puisque vivre en servitude*) — et par un désespéré qui « se rassura en Dieu » (sur le chant : *Si j'ai perdu tant de vers*). Les *Poésies diverses* comprennent une courte traduction de Lucien, un hymne à sa cousine, Marie Tiraqueau, demoiselle de La Rousselière, et des épîtres à Françoise de Rohan (sur l'espérance), à C. d'Ingrande, à Rémy Belleau, à C. d'Aunis, seigneur de Pondevie, à Babinot, au juriste François Bardonin, et à la postérité. Un poème de Babinot termine le recueil.

Il est difficile de dater ces poèmes. Dans l'hymne Rivaudeau vante la fameuse toulousaine Paule de Viguier et la belle Limeuil, dont la célébrité a commencé vers 1560 et qui fut chassée de la Cour en 1564. L'épître à Babinot est une réédition du texte de 1559 [3]. Je n'ai pas réussi à deviner l'identité de Césarée

1. « ...L'ayant écrite en ma grande jeunesse » (éd. Sourdeval, p. 51). Mais *Aman* est postérieur à la publication de la *Médée* de La Péruse et des *Poemata* de Roillet (1556), et probablement au désastre de Saint-Quentin (août 1557), auquel Rivaudeau paraît faire allusion, p. 89 ; il est singulier que ni l'auteur, ni Babinot ne fassent allusion à cet ouvrage dans la *Christiade* (1559).

2. Deux exemplaires connus, l'un à l'Arsenal, l'autre à la bibliothèque de Nantes.

3. L'auteur lui a fait subir de curieuses modifications ; je cite le texte primitif en donnant le numéro des vers de l'édition de 1566 (éd. Sourdeval, p. 229). V. 7 : *premier que la presse.* — V. 12 : *en même tombeau et eux.* — V. 14 : *leurs tards jugements.* — V. 26 : *n'apportât.* — V. 28 : *le dot.* — V. 42 : *apportera à* — V. 50 : *sont animés des astres.* — V. 61 : *Abus car.* — V. 64 : *grec et je sais.* — V. 77 : *au feu, a pas.* — V. 78 : *or?* — V. 85 : *âne cumain.* — V. 87 : *miracles.* — V. 117 : *aconsuivre.* — V. 121 : *sa griffe saigneuse.* — V. 81-82 :

...le fouet d'Aristote,
L'ignorant La Ramée, ayant sa langue sotte.

V. 91-115 :

Devant que débander, et c'est pourquoi le saint
Poète de la Cour le premier lieu atteint,
Il est devant ceux-ci, de la première cueille,
Et donne son aisé bien fort mauvaise feuille
A l'obscur de ceux-ci, O Melin bien heureux...

d'Ingrande[1]. Je pense que l'auteur a connu Belleau quand celui-ci sympathisa avec la Réforme, vers 1560; à partir de 1563 Belleau se mit au service des Guises, mais les Protestants ignorèrent pendant quelque temps son revirement[2]. Selon Rivaudeau, la comtesse allemande aurait vécu au xv[e] siècle; mais, parmi un fatras mythologique et historique, se trouvent des allusions si précises que l'événement doit être contemporain de Rivaudeau, et il pourrait bien s'agir de sa voisine, cette Françoise de Rohan, à qui il a adressé un poème et dont les démêlés avec le duc de Nemours durèrent de 1559 à 1580. En 1566, son séducteur épousait la veuve de François de Guise, après en avoir été l'amant[3]. Comme l'héroïne de la complainte, Françoise appartenait à une famille très ancienne, elle était riche et belle, elle avait un enfant de son union avec le duc.

Le joli chant des filles d'Esther (p. 74) a été imité en partie dans la complainte de la fille de Jephthé (p. 138). Six vers sont à peu près identiques dans la deuxième complainte (p. 149) et dans un monologue d'Aman (p. 68); je ne crois pas qu'elle ait été composée avant 1563, date de la mort de Guise; les six vers ont dû être écrits d'abord pour *Aman*, qui est une œuvre de jeunesse.

Le meilleur de ces poèmes est la complainte de la femme de Putiphar, pour laquelle l'auteur s'est souvenu de Didon et de Phèdre; il y a là vingt pages dénuées de pétrarquisme et brûlantes de passion qui mériteraient d'être rééditées.

Ce livre ne semble pas avoir été de nouveau publié au xvi[e] siècle[4], mais il le fut, en 1848, par Benjamin Fillon, à Fontenay-le-Comte, en 50 exemplaires[5], et en 1859 par C. Mourain de Sourdeval, à Paris, chez Aubry[6] (300 exemplaires).

En 1567, Rivaudeau publiait à Poitiers chez Marnef « *La doctrine d'Epictète, stoïcien, comme l'homme se peut rendre vertueux, libre, heureux et sans passion : traduite du grec en français par André Rivaudeau, gentilhomme du Bas-Poitou;*

1. Ingrande est une localité de l'Anjou, près de la Loire.

2. Cf. l'intéressant livre d'Alexandre Eckhardt, *Rémy Belleau*, Budapest, 1917.

3. Cf. éd. Sourdeval, p. 157 : la rivale « était lors liée », et trompait son premier mari, mort depuis.

4. Morf mentionne, sans doute par erreur, une édition de 1554. Beauchamps, copié par l'auteur de la *Bibliothèque du théâtre français* (I, p. 184), a fait croire à l'existence d'une édition de 1567.

5. Cf. An. de Montaiglon, *Bibliographie des ouvrages de Benj. Fillon*, Poitiers, 1895, n° 37.

6. Pour *Aman*, nos références se rapportent à cette édition.

observations et interprétations du même auteur sur les plus obscurs passages ». Ce livre contient une dédicace en prose à Honorat Prévost, « son bon seigneur et ami », datée de la Vieille-Groizardière, ce 20e de janvier 1567, une biographie d'Epictète, une ode de Babinot, la traduction, et des notes dédiées à H[onorat] P[révost]. Cet ouvrage a été réédité avec soin par Mlle Zanta, en 1914 [1].

Mlle Zanta appelle Rivaudeau un « franc Réformé »; nous partageons son opinion, mais il convient de l'appuyer sur des preuves. Fillon nous apprend que sa fille s'appelait Débora, prénom bien protestant, qu'il habitait un château isolé à une époque où les troupes calvinistes sillonnaient le pays, et qu'en 1572 il vendit des biens à Christophe Claveau de Puy-Viault, chef protestant. Même si nous laissons de côté les renseignements de Fillon, de bons arguments prouvent le protestantisme de Rivaudeau.

D'abord, ses œuvres : non seulement il tire de la Bible les sujets de sa tragédie et de deux complaintes, mais encore il commente le Décalogue, le Sermon sur la montagne et S. Paul. A cette époque, un laïc qui faisait de l'exégèse sur la Bible, ne pouvait être que protestant ou enclin à la Réforme.

Comme son prédécesseur, le protestant allemand Naogeorgus, il établit de nombreux rapprochements entre Epictète et le christianisme : par exemple, le combat olympique devient l'image du combat du chrétien (éd. Zanta, p. 162). Son christianisme prend une teinte protestante dans plusieurs notes sur Epictète : p. 151 et p. 154 il appelle S. Paul « l'Apôtre »; p. 149 il attaque les prêtres oisifs et voluptueux; à propos du chapitre 57 il critique les pratiques externes, les bonnes œuvres faites en public; pp. 138, 147 et 148 il fait allusion aux persécutions religieuses et il attribue les malheurs de l'Eglise aux préceptes qu'elle a osé joindre à la parole divine. P. 141 il écrit : « Si quelqu'un de ce temps veut se maintenir un peu plus sagement que les autres..., on dit... qu'il fait du philosophe ou du réformé », et p. 155 il blâme « ceux qui... ont honte qu'on les estime réformés ».

Dans *Aman* la troupe maudit les princes des prêtres, qui

1. Il contient deux citations d'*Aman* : p. 138 de l'éd. Zanta, l'auteur développe sa théorie de la persécution des justes en reproduisant une partie d'un chant d'*Aman* (v. 1009-1020, et p. 145 il signale dans Epictète l'expression οὐκ ἀκονιτί qu'il a traduite au début de l'acte II (v. 591).

tiennent lieu du clergé catholique, et le roi Sédécias pourrait bien être l'image d'Henri II [1]. Comme les protestants et les humanistes, il juge apocryphes les parties du *Livre d'Esther* qui ne figurent pas dans le texte hébraïque [2].

Florent Chrestien tient son père pour calviniste [3], et ses amis et ses protecteurs professent le protestantisme. Son œuvre poétique est adressée au chef du parti réformé dans le sud de la France : Jeanne d'Albret [4]; il loue sa piété et sa vertu, et oppose sa « sainte Cour » à celle des Valois. Son nom, au seuil d'une pièce sur Aman, est significatif : sans doute, Holl exagère en identifiant Assuere avec Antoine de Bourbon [5], mais les Protestants comparaient souvent la reine de Navarre à Esther, ils mettaient en elle leur espoir, comme jadis les Juifs de Suse en la femme du Grand Roi; Rivaudeau, lui aussi, la considérait comme une nouvelle Esther.

Il dédie ses complaintes à M^me^ de Soubise, mariée en 1553 à un calviniste connu et dont la fille, Catherine de Parthenay, s'illustrera au siège de La Rochelle. Françoise de Rohan, dont nous avons parlé plus haut, fut persécutée pour son protestantisme, elle était cousine de Jeanne d'Albret.

L'avant-parler d'*Aman* est adressé à M. de Lanoue-Chavoigne de Bretagne, dont il prise particulièrement l'amitié [6]. C'est le fameux Lanoue, qui acquit une grande célébrité dans les guerres de religion. Enfin, il s'est lié à Poitiers avec deux amis très chers : Babinot [7], et Honorat Prévost, confident du prince de Condé [8].

1. P. 62, 89 et 93. Depuis longtemps les hérétiques cherchaient des allusions dans l'histoire des fautes et des malheurs de Sédécias (cf. Ruutz-Rees, *Charles de Sainte-Marthe*, p. 85). Comme le roi juif, Henri II fut battu à la fin de son règne, et il perdit la vue.

2. Par contre, dans ses notes sur Epictète, il traduit un passage célèbre de la Bible, non pas d'après le texte hébreu ou les traductions de Lefèvre d'Etaples, de Cajétan ou de Calvin, mais d'après les Septante ou la Vulgate (éd. Zanta, p. 138).

3. Cf. Pinvert, *Grévin*, p. 101.

4. Ed. Sourdeval, p. 37-42 ; cf. p. 19 et 205. Comme elle a abjuré le catholicisme seulement en 1561, il est douteux que Rivaudeau ait pensé à elle au moment où il écrivit sa pièce.

5. *Das politische und religiöse Tendenzdrama*, p. 174.

6. Ed. Sourdeval, p. 19, 43-52 et errata. Lanoue était né en 1531 dans la partie de la Bretagne qui touche au Poitou, et il possédait la seigneurie de Chavanes ou Chavagnes, bourg voisin de La-Roche-sur-Yon (cf. O. de Poli, *Précis généalogique de la maison de La Noue*, 1886, et Henri Hauser, *La Noue*).

7. *Ib.*, p. 19, 135, 229, 241 ; la *Doctrine d'Epictète* contient une ode de Babinot.

8. *Ib.*, p. 19, mais le texte de la dédicace n'est correctement reproduit que dans l'éd. Zanta.

Fils de Robert Rivaudeau, neveu et petit-fils des Tiraqueau, André de Rivaudeau était formé à l'humanisme; selon Mlle Zanta, sa traduction d'Epictète est précise et intelligente; ses notes sont aussi étendues que sa traduction, il critique avec justesse la traduction de Politien, propose des corrections au texte grec, et traite certains problèmes d'archéologie. Il admire Budé, Erasme, Turnèbe [1]. Il a une sérieuse connaissance de l'histoire: elle s'étale fâcheusement dans sa tragédie et ses deux premières complaintes, et il consacre quatre pages de l'Avant-Parler d'*Aman* à la ville de Suse et surtout à la personnalité d'Assuere : il y cite des historiens grecs, Josèphe, Métasthène, Justin, Jean Zonare et Sleidan, et critique Carion et Sébastien Munster.

Il s'est intéressé aussi aux théories poétiques et dramatiques. En 1559 il exècre la plupart des poètes de la Pléiade; d'abord, il leur reproche, comme son maître Babinot, de chanter l'amour impudique et les dieux de la mythologie au lieu de célébrer le Seigneur [2]; en outre, il blâme leur vanité [3], leurs flatteries réciproques, leur mépris pour les autres poètes [4] et pour le grand public, leur vocabulaire rare et obscur. Sa haine juvénile s'étale dans l'épître à Babinot et surtout dans la longue et fougueuse épître en prose à Prévost. Bien au-dessus il place le « saint [5] poète de la Cour » : Mellin de Saint-Gelais, qui mourut en octobre 1558, laissant inédite la plus grande partie de ses poésies amoureuses.

Mais peu à peu il se laisse séduire par les vers du grand Vendômois, et particulièrement par les *Hymnes* qui satisfont son goût pour la poésie philosophique [6]. Il y fait de flatteuses allusions [7], et il se hasarde à composer pour Marie Tiraqueau un hymne, dont la conclusion est gauchement imitée de Ronsard :

Je te salue donc, ô Marie, à bon droit.

En outre, dans son poème de l'*Espérance*, ce poète chrétien développe longuement, à l'imitation de la Pléiade, un mythe

1. Ed. Sourdeval, p. 226.
2. Cf. dans la *Christiade* les vers de Babinot, et l'épître de Rivaudeau à Prévost.
3. Ils se prétendent inspirés, ils sont fiers de leur grec et de leur pindarisme. Voyez le plaisant discours que Rivaudeau leur attribue (éd. Sourdeval, épître à Babinot, vers 63-70).
4. Ne traitent-ils pas Marot de *rimeur* (*ibidem*, p. 231)?
5. Vénérable, éminent.
6. Il les a lus dans l'édition de 1555-1556 ou dans l'édition collective de 1560.
7. Ed. Sourdeval, p. 218, 225, 232.

païen, celui de Pandore. Le nom de Ronsard figure dans ses vers : il s'indigne qu'on ose lui comparer Marot [1], il intercale dans l'épître à Babinot un chaleureux éloge du « père de notre poésie » et remplace le nom de Mellin par le sien ! Toutefois il trouve démodées les odes pindariques [2], il réimprime les critiques générales qu'il adressait à la nouvelle école en 1559 dans l'épître à Babinot; il prétend garder son originalité [3], et se moque des sots imitateurs du Maître : « cent pourceaux »,

> Singes imitateurs de ses obscurs oracles,
> Ont vomi, furieux, des vers démoniacles [4].

Ses théories dramatiques sont exprimées dans l'avant-parler d'*Aman*. Il révère les anciens : les Grecs, Sénèque et Aristote; mais certaines parties de la *Poétique* ne conviennent ni au caractère français, ni à notre langue. « Je me suis rangé, dit-il, le plus réservément et étroitement que j'ai pu, en écrivant cette tragédie, à l'art et au modèle des anciens Grecs, et n'ai été ni trop superstitieux, ni trop licencieux, ni en la rime ni ès autres parties de la poésie ».

Comme Aristote, il reproche aux auteurs anciens l'intervention du *deus ex machina* [5], les dénouements surnaturels. Mais surtout il insiste sur l'unité de temps, qui lui tient à cœur; malgré l'exemple de Térence il prescrit aux auteurs tragiques ou comiques l'observation du précepte d'Aristote : la durée de l'action ne doit pas dépasser « un tour de soleil ». Bien plus, il enchérit sur le Maître, et conseille de restreindre cette durée à celle de la représentation :

> ..... Mais ces tragédies sont bien bonnes et artificielles, qui ne traitent rien plus que ce qui peut être advenu en autant de temps que les spectateurs considèrent l'ébat.

C'était la première fois que l'on énonçait en français cette règle dangereuse, due à un amour exagéré de la vraisemblance;

1. *Ibidem*, p. 223.
2. *Ib.*, p. 225. L'ingrat ! En 1559 Babinot lui en avait dédié une.
3. Epître à Belleau.
4. Ed. Sourdeval, p. 232.
5. En citant la critique faite par Aristote du dénouement de la *Médée* d'Euripide et en raillant le « chariot porté par un dragon en l'air », Rivaudeau atteint aussi la *Médée* de La Péruse, poète originaire de l'Angoumois et célèbre dans le Poitou, où son œuvre fut imprimée deux fois et jouée en 1572 (cf. sur cet auteur le travail documenté de Banachévitch, Paris, 1923).

mais elle était connue des lecteurs de la *Poétique* de Scaliger, publiée en 1561. Rivaudeau affirme n'avoir lu de cet ouvrage que le titre. Naturellement les pièces dont l'action dure beaucoup de mois ou d'ans », lui paraissent monstrueuses, et « à ces singes de poètes qui ont tant tiré à la courroie de l'Ecriture sainte, sans faire un seul brodequin qui valût... », il donne, avec une pitié méprisante, des recettes pour réduire la durée de l'action : « Quand ils voudront amener un messager sur l'échafaud (qui ait en voyage de plus d'un jour affaire), qu'ils le fassent parler ja retourné; s'ils veulent envelopper en leur farce une chose advenue devant, qu'ils la fassent conter sans la représenter; il y a mille autres moyens... [1] ». Ces poètes ne sont pas Buchanan, Bèze, Roillet, mais les fatistes, qui représentent longuement le voyage d'un messager, les Grébans, dont la célébrité était encore grande entre Le Mans et Poitiers, leurs successeurs, et les réviseurs qui encore au temps de Rivaudeau faisaient jouer des mystères.

Ainsi donc, pour des motifs religieux plutôt que littéraires, Rivaudeau se défend contre le charme de la Pléiade; mais il ne laisse pas de l'imiter, sauf dans le genre pindarique qui lui semble pédant et obscur, et il prend, comme elle, pour modèles les poètes et les théoriciens païens; à la différence de Bèze et de Des Masures il ne veut rien devoir aux mystères, et il ne se permettrait pas les libertés que l'auteur de l'*Abraham sacrifiant* a prises à l'égard des vénérables règles.

II

Analyse.

Aman est une tragédie en cinq actes, qui compte 2.093 vers, dont 439 pour les chœurs. Ceux-ci comprennent 60 décasyllabes récités, et à la fin de chaque acte une série de strophes chantées, de divers mètres (379 vers). Parmi les 1.654 vers prononcés par les personnages individuels, il y a 195 décasyllabes et le reste est en alexandrins. L'action se passe à Suse, entre Mardochée, Aman, un des eunuques du roi, le juif Siméon, Assuere, Arathée

1. *Ib.*, p. 45.

et Arbone « eunuques ou chambellans », Esther, Zarasse femme d'Aman [1], — et « la Troupe » qui « doit être des Damoiselles et filles servantes de la reine Esther » [2]. Pour la commodité nous numérotons les scènes.

Quand la pièce commence, l'édit contre les Juifs est déjà connu, Aman s'est déjà rendu au palais pour obtenir la mort de Mardochée et il a été forcé de promener son ennemi dans les rues de la ville. Le I^er^ acte contient une partie de l'exposition. nous y voyons successivement les deux antagonistes, Aman et Mardochée; — 584 vers.

1. — Mardochée, « avant-parlant », prononce un monologue de 228 vers, qui forme prologue. Il déplore les malheurs persistants des Juifs, et il les énumère à partir d'Abel. Toute l'histoire d'Israël y passe : Noé, Abraham, Jacob, Joseph, Moïse, Josué, Gédéon, Jephthé, David, Josias, Sédécias, etc... Chaque épisode est précédé de formules naïves telles que : « Qui ne sait... », « Que vais-je discourant », « Je ne dis point que », « Je laisse que », « Je me tais » [3] ! Il arrive enfin à la captivité des Juifs, et nous apprend brièvement qu'Aman, le favori du roi, lui en veut à mort, ainsi qu'à ses coreligionnaires, et qu'il a élevé une croix à son intention.

2. Aman, puis un des eunuques (234 vers). — D'abord Aman exhale son dépit et sa rage contre un Juif qui ne le salue pas. Puis, un soldat ou eunuque sort de chez le roi; c'est l'homme de confiance d'Aman, qui l'avait chargé, la veille, de répandre l'édit [4]. Aman le hèle et lui raconte en 56 vers son entretien avec le roi et la promenade triomphale de Mardochée (Cf. *Livre d'Esther*, VI, 1-12). Ce récit est suivi d'une tirade de 80 vers, dans laquelle il se désespère, se maudit lui-même, et jure de se venger sur tous les Juifs, en dépit d'Esther. L'eunuque, effrayé, essaie vainement de le détourner de son entreprise.

3. — Siméon, seul, se lamente en 56 décasyllabes sur la captivité des Juifs, dont est responsable le feu roi Sédécias.

1. Le personnage de Siméon est inventé ; les autres sont mentionnés dans le *Livre d'Esther*. Arathée est nommé Achrathée par Josèphe, et Atach dans la Bible.

2. Comme Bèze et Grévin, Rivaudeau a évité le mot *chœur*. Cette troupe est mêlée à l'action.

3. Ce procédé a été employé par Sénèque : « *Quid memorem?* », « *Quid loquar?* », « *Quis referre potest...?* » Mais son imitateur en abuse !

4. C'est l'édit contre les Juifs ; l'auteur ne pense pas plus à en dire le sujet qu'à nommer le Juif qui ne salue pas Aman.

4. Chant de la troupe (66 vers). — Ces jeunes filles redoutent la mort qui les menace. Elles demandent à Dieu d'envoyer à leur secours un ange ou une nouvelle Débora.

L'acte II nous fait connaître le couple royal : 592 vers.

1. — Assuere, seul, chez lui, se remémore la fin malheureuse de ses ancêtres; leur exemple prouve que le sort des rois n'est pas plus assuré que celui de leurs sujets.

2. Aman et Assuere (54 vers). — Aman s'approche de la salle royale, tout en gourmandant ses amis ou ses serviteurs qui lui conseillaient la modération; puis, au bout de 20 vers, il s'aperçoit qu'il se trouve par mégarde chez le roi. Il compte profiter de cette occasion pour lui demander la tête de Mardochée. Il l'invite à remettre à plus tard le banquet d'Esther, mais Assuere refuse de manquer à sa promesse envers la reine. Le rusé favori s'empresse de l'approuver.

3. Mardochée et Arathée (20 décasyllabes). — Mardochée achève de donner ses instructions à l'émissaire de la reine : Arathée devra rappeler à Esther le souvenir de son père adoptif et de ses coreligionnaires, et l'avertir que si elle ne les sauve, elle subira le même sort qu'eux (Cf. *Livre d'Esther*, IV, 14).

4. Arathée et Esther (86 vers). — Arathée répète en présence de la reine, presque dans les mêmes termes, le discours de Mardochée. Esther laisse éclater sa douleur, et maudit la vie luxueuse que son oncle lui reproche. Pour se disculper, elle envoie Arathée apprendre à Mardochée et aux Juifs qu'elle a veillé trois nuits afin de trouver le moyen de les sauver.

5. Esther et la troupe (164 vers). — En 80 vers, Esther exprime son espoir et ses craintes. Les suivantes la réconfortent et l'engagent à se parer : le roi qui, la veille, a accueilli sa visite sans colère et sans appliquer la loi, accédera de nouveau à ses demandes. Puis elle adresse à Dieu une courte prière, avant de se parer.

6. La troupe (240 vers, dont 60 décasyllabes récités et 180 vers strophiques chantés). — Les « damoiselles » racontent la prise de Jérusalem, les massacres, les malheurs de Sédécias.

L'acte III comprend deux parties : dans la première Aman a un entretien avec sa femme (*Livre d'Esther*, VI, 13); dans l'autre l'exposition continue au moyen de récits. — 370 vers.

1. Aman seul. — Monologue de 110 vers, rempli d'apostrophes, d'exclamations et d'imprécations contre Mardochée;

Aman compte qu'au prochain banquet chez la reine il obtiendra enfin la mort de Mardochée. Il fait rétablir la croix qu'il lui destinait et qu'il avait fait démonter lors du triomphe de son ennemi [1].

2. Aman et Zarasse (68 décasyllabes). — Zarasse avertit son mari qu'il ne pourra rien contre les Juifs; Aman dédaigne ses conseils.

3. La troupe et Siméon (138 vers, dont 19 décasyllabes prononcés par Siméon). — La scène est toute en récits. Sur la demande de la troupe, le vieux Juif parle de la reconstruction de Jérusalem, entravée par les « prévôts » d'Assuérus (Cf. *Esdras*, 1 et 6; *Néhémie*, 2, 4, 6). A son tour Siméon leur demande l'origine de la haine d'Aman pour Israël. La troupe s'empresse de satisfaire sa curiosité et raconte en 90 vers le banquet où Assuérus « plein de vin » a chassé la belle Vasthi, le mariage d'Esther, le complot des deux eunuques, et la colère d'Aman, leur complice. Elle décrit pompeusement la salle du banquet, dont les tapisseries [2] représentaient le siège de Jérusalem et l'histoire des rois de Perse. Là-dessus, Siméon, n'ayant plus de récits à débiter ou écouter, s'en va

par la ville
Pour reconnaître ceux qui sont de *sa* famille.

4. La troupe (54 vers). — Lieux communs de morale païenne : on n'est jamais sûr de son bonheur, le berger est plus heureux que le roi, le juste méprise la mort...

L'acte IV comprend seulement 168 vers.

1. Aman seul (66 vers). — Sa folie furieuse s'est encore accrue; il voit des spectres, il se croit poursuivi par des Furies, et il les supplie de s'acharner contre les Juifs. Comme il a entendu un cri dans sa maison, il y rentre précipitamment.

2. Harbone et l'eunuque du I^er^ acte (32 décasyllabes). — Sous le sceau du secret l'eunuque apprend à Harbone que le gibet de la maison d'Aman est destiné à Mardochée, dont Aman doit, aujourd'hui même, demander la tête au roi.

1. Ce détail n'est ni dans la Bible, ni dans les *Antiquités judaïques*.

2. Il en est question dans le *Livre d'Esther* (I, 6), mais les écrivains du XVI^e^ siècle employaient souvent ce moyen pour introduire des descriptions ou des narrations (Cf. *Revue du XVI^e^ siècle*, 1916, V, p. 187).

3. Mardochée seul (40 vers). — C'est le développement de la prière que l'oncle d'Esther prononce dans le texte des Septante.

4. — En 30 vers la troupe évoque le temps où Dieu soutenait les Juifs contre leurs ennemis, et elle le prie de leur accorder de nouveau sa protection.

L'acte V comprend 379 vers.

1. Harbone seul (104 vers). — Il admire les préparatifs du banquet de la reine et se demande son but. Il attribue aux charmes d'Esther son pouvoir sur le roi, et il regrette que la Perse soit soumise à des Juifs. A propos d'Esther il célèbre la puissance funeste de la beauté; enfin il se souvient un peu tard que la reine l'a chargé de conduire au banquet Assuere et Aman, et il va les chercher.

2. Aman, Assuere, Harbone, puis Esther (226 vers). — Aman et Assuere entrent en scène, et ils devisent, tandis qu'Harbone prévient Esther de leur arrivée. Elle accourt, et le roi l'accueille avec tendresse et offre de satisfaire tous ses désirs. Sur un ton modeste elle répond, d'abord, qu'avant tout la vie du roi lui est chère, puis elle rappelle le complot de « Thare et Bagathée », et enfin elle le supplie de la sauver avec son peuple de la fureur de leur complice :

> Si vous avez de moi reçu quelque plaisir,
> Depuis qu'il vous a plu sur toutes me choisir,
> Si je vous plais encor', et votre grandeur daigne
> De serve me tenir comme votre compaigne,
> Las, Monsieur, sauvez moi, et par votre amitié
> Ayez de vous, de moi et mes frères pitié.

Assuere réclame le nom du coupable : c'est Aman. Le roi sort brusquement, et Aman prononce sa dernière tirade (96 vers). Il se rappelle de funèbres présages; il demande aux dieux de le tuer, mais il a peur de la mort; sa pensée embrasse tout ce qu'il va perdre, et il prévoit la mort de sa femme et de ses enfants, qu'il voudrait revoir une dernière fois. Il se représente déjà tous les détails de son supplice. Enfin, avec dépit, il s'abaisse à demander la vie sauve. Esther ne dit mot, mais Assuere en rentrant, interprète mal l'attitude du favori, et, sur l'avis d'Harbone, il le fait pendre à son propre gibet; ses enfants périront, et Esther recevra ses biens et l'anneau royal. Harbone reparaît déjà et rapporte la mort impie d'Aman, puis il réclame des hymnes à la gloire du dieu des Juifs.

3. — En 49 vers, la troupe évoque les autres miracles dont les Juifs ont bénéficié; la mort d'Aman servira d'exemple aux rois qui voudraient nuire au peuple de Dieu [1].

III

La composition.

Rivaudeau, nous l'avons vu, est un de ces esprits logiques qui ne souffrent pas que la durée des événements de la pièce excède celle de la représentation. Or, même si nous laissons de côté, d'une part, la répudiation de Vasthi, le deuxième mariage d'Assuérus et le complot des eunuques, et d'autre part, la vengeance d'Esther, il s'écoule quatre ou cinq jours entre les lamentations de Mardochée et la mort d'Aman. Les prédécesseurs de Rivaudeau, entre autres, Roillet et Naogeorgus, avaient suivi la Bible sans se préoccuper de l'unité de temps. Lui, au contraire, il choisit seulement la mort d'Aman, qui fournira la catastrophe, et les événements immédiatement antérieurs; de là le sous-titre de sa pièce : *Tragédie sainte tirée du VII^e^ chapitre d'Esther*. Un tel choix entraîne deux conséquences : l'auteur doit imaginer ou emprunter à d'autres ouvrages la matière nécessaire pour remplir cinq actes [2], et il doit faire connaître par des récits les faits antérieurs. Nous allons examiner les principaux matériaux de la tragédie : les emprunts à la Bible et à Roillet, les récits d'exposition, et les développements qui portent la marque de l'historien, du moraliste et du Réformé.

Emprunts à la Bible. — Le banquet d'Esther fut naturellement réservé au 5^e^ acte. Peu auparavant, Zarès prédisait à son mari le triomphe de Mardochée : cet entretien a pris place au 3^e^ acte. De plus, Rivaudeau a transporté au 2^e^ acte et a simplifié les tractations entre Mardochée et sa nièce, qui, dans la Bible, ont lieu quatre jours plus tôt; le principal changement a consisté à remplacer l'ordre d'Esther : « Jeûnez pendant trois jours, nous jeûnerons de même », par :

1. Les pièces qui se terminent par un chœur, sont rares : on peut citer l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, *Octavie*, la *Soltane* de Bounin, et quelques « comédies sacrées » en latin.

2. Racine a tiré de quatre chapitres bibliques les trois actes de sa pièce.

On lui a obéi, on a jeûné trois jours.
.....
Trois nuits sous mes yeux
Je n'ai senti couler le sommeil gracieux (vers 715, 756).

Dans la version des Septante, à ce moment, Mardochée adressait à Dieu une prière, que l'auteur a utilisée en partie au 4e acte [1]. Au total, cinq scènes proviennent de la Bible.

Emprunts à Roillet. — Le début de la pièce est visiblement imité de son *Aman* : dans les deux tragédies, le premier acte commence par un monologue d'Aman, qui ensuite s'entretient de ses projets de vengeance avec un confident et qui dédaigne ses conseils [2]. La ressemblance existe même dans les détails : Aman invoque la même divinité infernale Erynnis et termine la scène sur la même exclamation :

Pereat Aman dum se modo ulcisci queat !

..... J'aime mieux ma mort et ma ruine
Que de ne venger point ce déshonneur insigne.

Au 2e acte de notre pièce, les conseils donnés à Esther par ses suivantes sont inspirés d'une scène analogue de Roillet. — Dans une courte scène du 4e acte, Harbone se fait expliquer par un eunuque la destination du gibet; il n'en reparlera qu'après la condamnation d'Aman. Cette scène est imitée du récit fait par Athach à Esther (Roillet) ou de l'entretien d'Harbonas avec Syrus, esclave du favori (Naogeorgus) [3]. L'idée du poète bourguignon était plus dramatique que celle de son imitateur, puisque cette révélation intéresse Esther beaucoup plus qu'Harbone; en outre, chez Rivaudeau, la confidence qui est faite à Harbone, a peu d'influence sur l'action.

Les récits d'exposition. — Au lieu de grouper l'exposition dans un seul récit initial, Rivaudeau l'a dispersée dans trois actes : au 1er acte, Mardochée donne quelques renseignements sur Aman, puis celui-ci nous parle brièvement de l'édit et du

1. En outre, il s'est souvenu des Septante en donnant la nationalité grecque à Aman et en le faisant complice de Tharès et Bagatha. Il ne leur a pas emprunté le songe de Mardochée, peut-être parce que Sénèque a préféré les apparitions nocturnes aux songes symboliques.

2. Cette disposition se trouve aussi dans la *Médée* de La Péruse.

3. Noter que l'*Hamanus* du dramaturge allemand commence aussi par un discours de Mardochée.

refus du Juif, et raconte sa méprise. Au 2e acte les suivantes font allusion à l'entrevue d'Esther avec le roi. Enfin, le grand récit du 3e acte nous apprend les principaux événements [1].

Les digressions historiques. — Rivaudeau qui avait un goût très vif pour l'histoire, a rempli sa pièce de digressions historiques : elles s'étendent sur 350 vers; tous les événements d'Israël [2] sont passés en revue depuis Noé jusqu'à la reconstruction de Jérusalem: et même l'histoire de la Perse est mise à contribution.

Les lieux communs de morale païenne. — Epris à la fois de morale chrétienne et de morale stoïcienne, il a suivi avec empressement l'usage des dramaturges contemporains : il a parsemé sa pièce de lieux communs et de sentences : sur les rois, sur la vie, etc...; il n'y manque ni la comparaison de la foudre qui frappe les pins élevés et les palais des grands [3] (p. 72), ni la paraphrase du *Pallida mors* et de l'*Impavidum ferient ruinæ* d'Horace (p. 111). Signalons aussi une tirade inattendue sur le pouvoir invincible et funeste de la beauté [4].

Les passages d'inspiration chrétienne et protestante. — L'esprit religieux inspire la plupart des chœurs et les prières d'Esther et de Mardochée. Les Juifs reconnaissent leurs péchés, que Dieu punit par le moyen des rois (p. 92, 95). Ils rappellent ses bienfaits passés (p. 117, 131), et implorent son secours (p. 74-75, 115, 118). L'auteur mêle curieusement le stoïcisme au christianisme en blâmant la douleur [5] : « Quand on larmoie tant, c'est se défier de la grâce et faveur » de Dieu (p. 86).

La conclusion de sa pièce est un encouragement aux persécutés; or, quelles sont les circonstances politiques au moment où il écrit *Aman?* En 1558-1559, Henri II excite le Parlement à condamner les hérétiques, il fait arrêter Anne du Bourg; en 1560 a lieu la répression sanglante de la conjuration d'Amboise; en

1. Seuls, les préparatifs du mariage d'Esther et son premier banquet sont passés sous silence.

2. Il a mis en marge les sources bibliques où il a puisé la matière du prologue, ces notes n'ont pas été reproduites par Sourdeval.

3. Cf. Horace, *Odes*, II, x, v. 9. La Péruse, lui aussi, l'avait employée au 3e acte de sa *Médée*.

4. Cf. *Hippolytus*, vers 820, mais ce développement n'en est pas tiré.

5. Dans *Saül* (v. 791) La Taille exprime une idée analogue, mais sans alléguer de motif religieux :

Le cri, le pleur oisif, et la complainte vaine
Ne font que plus en plus augmenter notre peine.

1562, le massacre de Vassy ouvre l'ère des guerres civiles. Les protestants persécutés apprennent de Rivaudeau que « Dieu fait chopper les méchants » et punit les rois et les tyrans qui persécutent son peuple [1]. Cet enseignement est souvent donné dans les pièces sérieuses que les Calvinistes ont alors composées, par exemple, dans le *David combattant*.

Dans le long chœur du 2e acte, les suivantes accusent d'abord le roi Sédécias des malheurs des Juifs, puis elles s'en prennent aux princes des prêtres, qui ont entraîné le peuple à apostasier et qui ont tué les prophètes inspirés. Cette diatribe, si peu en rapport avec le sujet, révèle les intentions polémiques de l'auteur : ces traîtres idolâtres, Buchanan nous a habitués à y reconnaître le clergé catholique. Ici, pour que le lecteur ne s'y trompe pas, nous retrouvons des reproches communs à toute la littérature protestante de l'époque : aux lois divines les prêtres ont substitué des lois inventées par eux, ils s'enrichissent aux dépens de l'orphelin ; ils auraient dû donner l'exemple de la sagesse et de la science, or ils sont pleins d'ignorance et de vice. Ils ont « tourné, masqué, taverné le service saint ». Enfin, en affirmant qu'ils adorent leur ventre, l'auteur leur applique une parole de S. Paul, souvent citée par les protestants : « *Quorum deus venter est* » [2].

Si l'on juge la composition de cette pièce d'après les théories et les usages de son époque, elle est presque parfaite. Je dis *presque*, car, contrairement aux définitions courantes de la tragédie, l'événement sanglant qui termine *Aman*, est heureux : si notre scrupuleux théoricien n'a pas choisi, comme tant de ses contemporains, un sujet à dénouement triste, c'est pour des raisons religieuses et aussi sous l'influence de Roillet. A part cela, comme il observe fidèlement les préceptes : un avant-propos ou prologue, cinq actes débutant par un monologue et finissant sur un chant du chœur, unité de temps, lieux communs de morale, début proche de la catastrophe !

Mais, si nous consultons notre goût plutôt que les théories, le plan de la pièce nous apparaîtra bien maladroit, obscur et peu intéressant. L'exposition est trop morcelée : au 1er acte, nous préférerions à l'histoire des patriarches un exposé bref, mais

1. Vers 2041 et 2087 ; cf. vers 793.
2. *Epître aux Philippiens*, III, 19 (traduction de la Vulgate et d'Erasme).

complet de la situation. Un défaut plus grave encore, c'est le manque d'action : comme la pièce commence au dénouement, les événements qui eussent fourni des péripéties, ont lieu avant le lever du rideau. La tragédie est encombrée d'exposés historiques et de parties lyriques, et seulement trois ou quatre scènes sont indispensables à l'action. Pas de péripéties sauf au dénouement, pas de progression d'un acte à l'autre. Les mêmes situations se répètent : trois fois, Aman repousse les conseils de prudence.

A l'intérieur des scènes, les défauts de composition sont aussi graves. Comme chez Sénèque et dans la *Didon* de Jodelle, les scènes, les tirades sont trop longues, les conversations trop rares : l'auteur ne connaît guère que le dialogue stichomythique, et le monologue qu'il emploie à doses massives (environ 860 vers, sans compter les copieux récits débités à un interlocuteur qui écoute passivement). En outre, alors que plusieurs dramaturges de son temps se sont efforcés de lier les scènes entre elles, notre débutant n'a pas su le faire, et les groupes de personnages semblent séparés par des cloisons : dans le 1er acte, Mardochée, Aman, Siméon et les jeunes filles se succèdent sur la scène sans se voir. En somme, quoiqu'il ait eu en vue la représentation, sa pièce est fort peu scénique [1].

IV

Les personnages.

Zarasse conserve le caractère qu'elle a dans la Bible. Au 1er acte l'eunuque est pareil à ces hommes vertueux et impersonnels que Roillet et d'autres dramaturges ont empruntés à Sénèque. Siméon est une « utilité ». Au 4e et au 5e acte, Harbone et l'eunuque expriment des sentiments conformes à leur état : ils craignent d'en dire trop long sur leurs maîtres qui pourraient

1. Dans ses vers il indique soigneusement les jeux de scène, et motive la sortie des personnages. L'action se passe tantôt devant le palais (v. 260), tantôt dedans (v. 632), tantôt devant la maison d'Aman (v. 1511) ; Siméon, le chœur, et Harbone se tiennent à un endroit indéterminé. On peut donc imaginer deux maisons, l'intérieur de l'une d'elles est ouvert et représente la salle du roi (acte II) ou celle de la reine (acte V) ; la place publique devant ces maisons est un endroit neutre, qui sert à tous les acteurs. Rivaudeau désirait que sa pièce fût jouée, mais il est très douteux qu'elle l'ait été (cf. Appendice).

leur faire payer cher leurs indiscrétions. En outre, Harbone s'exprime avec verdeur sur les moyens irrésistibles qu'emploie Esther pour tenir Assuere en son pouvoir (p. 119). Ici, Rivaudeau se règle sur la nature ou bien sur les comiques latins, et non sur Sénèque. Mais la diatribe contre la beauté est déplacée dans la bouche de ce serviteur.

Le caractère d'Assuere témoigne d'un effort original : l'auteur s'est rendu compte qu'il fallait éviter de le rendre grotesque ou haïssable. Siméon l'excuse, et rejette sur ses ministres la responsabilité de son cruel décret. Quand il a exilé Vasthi, le vin égarait son esprit, et depuis il a profondément regretté son acte. Il veut être juste (acte II, sc. 2). Comme Roillet, Pierre Matthieu et Montchrestien, Rivaudeau a cédé au goût de l'époque pour la galanterie, et son Assuere adresse à Esther des déclarations passionnées.

Les caractères de Mardochée et de sa nièce sont vivants et conformes à la Bible. Le premier est énergique, et Esther tient un noble langage; humble envers Dieu et son mari, elle est cependant la « femme forte » selon l'Ecriture. Chez Roillet, son caractère était moins nuancé et moins vigoureux.

Les jeunes filles ne sont pas de banales choristes : dans leurs réflexions morales ou religieuses, elles évitent l'emphase, et l'auteur leur a attribué des sentiments qui conviennent à leur âge et à leur sexe :

Il faut quitter ces affiquets de tête,
Ces chaînes et carcans,
Ores il faut que chacune dévête
Ces riches vêtements [1].
.....
Ayant perdu la très douce espérance
De maris vertueux,
Il faut quitter le plaisir de la danse,
Les festins et les jeux.
.....
Las ! faudra-t-il par l'ennemie rage
Voir nos frères mourir,
Et nous-mêmes au plus vert de notre âge
La dure mort souffrir ?

Conformément au titre, c'est le personnage d'Aman qui tient la première place : il prononce 560 vers, dont près de 400 en

1. Cette strophe résume une longue énumération d'Isaïe (ch. III).

monologue. Rivaudeau a eu le mérite d'enrichir son caractère, qui, dans la Bible, est tracé d'une façon sommaire; il a développé les indications de Roillet [1], et accentué l'orgueil impie que l'Aman de 1556 manifestait déjà [2]. En outre, Aman s'attribue le courage militaire (v. 1587) : Matthieu et Montchrestien s'en souviennent peut-être, quand ils font de l'Amalécite un matamore. Il est à la fois insolent et hypocrite : il traite l'eunuque avec brusquerie (p. 64), et prend un ton cavalier avec le roi (p. 78), mais, comme celui-ci lui oppose un refus, il feint d'avoir voulu plaisanter.

Ces traits de caractère ne semblaient pas assez dramatiques à l'auteur : il crut donner un vif intérêt au personnage en le transformant, à l'imitation de Sénèque, en un énergumène. Chez le rhéteur latin, la cruauté est toujours au paroxysme : la mort de l'adversaire ne suffit pas, il faut lui faire subir des supplices sadiques [3]; de même, la mort de Mardochée ne peut satisfaire le désir de vengeance qui dévore l'âme du favori (p. 99). Au cours de longs monologues, sa rage s'exprime en exclamations furieuses, comme celle de la Médée de Sénèque et de La Péruse, et il jouit à l'avance des pleurs qu'il fera répandre.

Et cela ne suffit pas à Rivaudeau ! En effet, il voit dans le théâtre gréco-latin que le coupable a souvent l'esprit inquiet, et se croit poursuivi par les Erinnyes ou par les Furies. Or Aman tombe sous les coups du Dieu d'Israël; mais comme il est païen, et qu'au XVI[e] siècle les Perses passaient pour avoir les mêmes dieux que la Grèce [4], il se croira en proie aux Furies [5]. Aussi le 4[e] acte s'ouvre-t-il sur une scène d'hallucination, d'un réalisme violent; les visions d'Aman rappellent celles de l'Ajax de Sophocle, de l'Oreste d'Euripide et de l'Hercule de Sénèque [6].

1. A la fin des deux pièces, Aman déplore sa déchéance et celle de sa famille.
2. Vers 1581-1590 et 2037 de l'*Aman* de Rivaudeau.
3. Voyez *Thyeste*.
4. Barnabé Brisson écrit dans son important ouvrage *De regio Persarum principatu : « Persæ Jovem colebant »* (1590, p. 203). Hérodote (IV, 1). Xénophon (*Cyropédie*, VII-VIII). Plutarque (*De Fortuna*), etc..., sont responsables de cette erreur.
5. Il est aussi obsédé de lutins, de chevêches et de chats-huants, et ceci me paraît emprunté à Isaïe, XIII et XXXIV. Leurs « huées » sur son château font penser à une invention analogue de La Péruse (3[e] acte).
6. Le début ressemble aux vers 1003 et suivants de l'*Hercules in Œta* ; Sénèque a d'ailleurs traité ce thème à plusieurs reprises : cf. *Agamemnon*, v. 759-765, *Hercules furens*, v. 943-944 et 982-986, et Rivaudeau a des réminiscences de ces divers passages. En composant *Aman*, Rivaudeau ignorait la tragédie latine d'*Esther* qui fut publiée à Anvers en 1563 par le chanoine belge Philicinus ; dans cette pièce, au début du 4[e] acte, Aman prononce une tirade emphatique et il se croit tourmenté par les Erinnyes et par des démons cornus.

Cette imitation de Sénèque est très fâcheuse. D'abord, les caractères forcenés nous semblent peu naturels, parce que dans la réalité ils sont rares. Ensuite, quand ils n'accomplissent pas un acte important, un grand crime, ils ne sont que ridicules; or, dans notre tragédie, Aman crie beaucoup, mais n'agit pas; il se contente de faire rétablir la croix de Mardochée : ce redoutable favori n'est qu'un fantoche impuissant et délirant. Enfin, comme dès le début, il est en proie aux mêmes fureurs, au même paroxysme, il n'y a pas d'évolution dans son âme : comparez-le à un autre monstre moral, le Néron de Racine, vous verrez quel progrès a été accompli en un siècle dans l'art de nuancer et de modifier un caractère.

En somme, Rivaudeau ne s'est pas contenté des indications fournies par la Bible et Roillet, il a cherché à varier les caractères selon l'âge, le sexe et la condition. Son effort a été souvent heureux, mais pour Aman, il a imité Sénèque bien plus encore que Roillet : il lui a emprunté un personnage frénétique et emphatique, à qui il a donné le ridicule supplémentaire de rester inactif.

V

La forme.

La versification. — Celle des chœurs est assez variée : on rencontre des quintils en décasyllabes (m f m f m), dont Faguet [1] a loué l'heureux effet, des sixains de 5 pieds (m m m′ f f m′) et de 6 pieds (f m f m m′ m′), des septains de 7 pieds (f m f m m m′ m′), des huitains de 7 pieds (f m f m m′ m′ f′ f′), des neuvains hétérométriques (f10 - m6 - f10 - m6 - f′4 - f′4 - f″4 - f″4 - m10). Selon Martinon, ces formes ne sont pas rares au XVI[e] siècle, et la dernière elle-même avait déjà été employée par Baïf et La Péruse [2].

Dans le langage parlé, le décasyllabe est réservé aux plaintes de Siméon, aux paroles adressées par Mardochée à Arathée, à des récits de la troupe et de Siméon, aux entretiens d'Aman et de Zarasse, et d'Harbone et de l'eunuque. Aucun monologue

1. *La tragédie française*, p. 151.
2. Martinon, *Les strophes*, p. 362 et 578 ; Banachévitch, *La Péruse*, p. 190.

important et grandiloquent ne contient de décasyllabes[1]. Comme Jodelle dans *Didon* (1574), La Péruse (1556), Toutain (1556), Grévin (1561), Bounin (1561), Rivaudeau observe la règle de l'alternance des rimes, sauf dans les chœurs.

Le vocabulaire. — Bien que dans ses épîtres le poète poitevin attaque les « écorcheurs de mots », les « poétastres » au verbe recherché, il a cédé, dans *Aman*, au penchant de créer des mots nouveaux. Comme la Pléiade, il a formé des adjectifs en *ien* et en *eux : agagien, isaïen, nuiteux, tonnerreux*, etc..., et des verbes tirés d'adjectifs : *horribler, cruelliser*, ou munis d'un suffixe : *pinceter, égorgeter*. Signalons aussi l'adjectif féminin *tristesse* (v. 237). Mais il laisse à La Péruse et aux « singes imitateurs » de Ronsard les adjectifs composés (*terre-né, souffle-feu*, etc...).

Le style. — Le jeune Rivaudeau a eu Sénèque et aussi les poètes de la Pléiade comme maîtres de rhétorique[2]; on retrouve dans sa pièce les procédés et les figures que nous avons signalés dans les tragédies chrétiennes en latin. Indiquons-les rapidement.

Pour viser à l'élégance, l'auteur soigne ses descriptions: lisez, par exemple, celle du palais royal (p. 106) ou celle des cheveux d'Esther :

> Son poil plus beau que l'or, largement épandu,
> Nage nonchalamment jusqu'en terre étendu,
> Et ferait sa perruque une traînante queue,
> S'el n'était à bouillons, de tresses soutenue... (v. 702).

Il cultive la périphrase (*l'oiseau excellent qui vante à sa compagne un panache brillant* : le paon), et surtout la périphrase mythologique; en voici une, qu'accompagne une antithèse chère aux poètes galants de l'époque :

> Je ne veux point du feu doucement violent
> De celle qui mourut par l'amoureux présent (v. 1944).

1. La *Didon* de Jodelle, l'*Agamemnon* de Toutain (1556) et le *César* de Grévin sont en alexandrins. La *Cléopâtre* de Jodelle et les *Gabéonites* de La Taille, qui seront publiés après *Aman*, sont, selon les actes, en décasyllabes ou en alexandrins. La Péruse était plus logique : dans sa *Médée* il réserva le décasyllabe aux personnages de basse extraction : le gouverneur des enfants, la nourrice et le messager (cf. V. Fournel, *La comédie au XVII^e siècle*, p. 114) ; Bounin l'imita dans la *Soltane* (1561). Rivaudeau a subi l'influence de son compatriote, mais il a appliqué un principe un peu différent.

2. Dans l' « avant-parler » d'*Aman* il vante son style, et affirme avec quelque exagération sa « rareté en France ».

A Sénèque il doit l'emphase. Il pratique l'anaphore, et en tire quelquefois d'heureux effets :

> Oui, oui, je t'ai servi, Mardochée, une fois,
> Oui, oui, je t'ai servi, méchant, tu me la dois,
> Et tu la me rendras; ce gain sera ta perte,
> Cette gloire ta honte... (v. 1198).

Il abuse des accumulations de substantifs et d'adjectifs : « ô Fortune, ô ingrate, aveugle, passagère, éventée ». Bien entendu, il ne néglige pas les *adunata*. Aman fait une consommation inouïe d'exclamations, et son ton est naturellement hyperbolique : le souci le *ronge*, le *cuit*, le *rôtit*, le *suce*, l'*ulcère* et le *pincète* [1]. Après Fillon, Sourdeval et Faguet, je cite le début du 4e acte, mais je n'éprouve pas toute l'admiration que leur inspire cette tirade :

> Furies, laissez-moi ! Las, laissez-moi bourrelles,
> Soyez à Mardochée et non à moi cruelles !
> Reculez vos serpents et vos hideux flambeaux,
> Allez, dressez aux Juifs mille et mille tombeaux !
> Au moins, Mégère, au moins, quand tá torche brûlante
> Aura du tout rôti mon âme impatiente,
> Quand tu m'auras sucé les moelles et les os,
> Ote à mes ennemis, comme à moi, le repos [2] !

Les vers sont bien frappés, la période se termine sur un vers superbe, mais que d'emphase !

Comme Sénèque et les dramaturges du temps, il recherche le réalisme macabre et répugnant : il affectionne le mot *charogne*. La « troupe » a trouvé chez les poètes satiriques italiens ou chez leurs imitateurs l'expression *front d'azur*, qui lui sert à dépeindre le sombre visage d'Aman [3]. Ce réalisme est conventionnel, mais

1. Mégère devrait « cuire le poumon » de Mardochée (v. 1556) ; la Médée de La Péruse disait déjà : « ce vice becquette ses poumons ».

2. Ce passage et d'autres invocations adressées par Aman au ciel, aux démons et aux furies (p. 69 et 113), ressemblent aux tirades de la *Médée* de La Péruse (actes I et II) :

> Furies, accourez, et dans vos mains sanglantes
> Horriblement portez vos torches noircissantes!
> .....
> O Terre! ô Mer! ô Ciel! ô Foudres pleins d'encombres!
> O Déesses! ô Dieux! ô infernales Ombres!
> O Lune! ô Jour! ô Nuit! ô Fantômes volants!
> O Démons! ô Esprits! ô Chiens d'Enfer hurlants!
> Venez, courez, volez; et, si avez puissance
> De prendre d'un méchant exécrable vengeance,
> Montrez-la cette fois!...

3. Vers 1474. Sur les portraits satiriques qui comprennent, avec le front d'azur, les dents d'ébène, les yeux de corail, etc..., cf. le livre de M. Vianey sur le *Pétrarquisme en France au XVIe siècle*, p. 174 et 363.

souvent Rivaudeau fait preuve d'initiative. On peut juger choquants les termes injurieux dont Aman qualifie son ennemi : *coquin, bélître, pendard, vieux chien;* mais l'auteur sait trouver des expressions hardies, des images fortes. Par exemple, Mardochée remercie Dieu,

> Car d'une sourde main tu n'as onq repoussées
> Les plaintes qui te sont de bon cœur adressées (p. 116).

En quatre mots il peint la situation terrible des Juifs :

> Nous sommes au rasoir[1]... (p. 81),

et certaines de ses paroles ont une saveur biblique :

> ..... l'héritier d'Amadate
> De ta vigne le clos, injurieux, dégâte (p. 116).

Avec le réalisme, la vigueur et le mouvement sont ses principales qualités; la prière de Mardochée possède une éloquence, qui manque à l'original grec :

> Tourne sur nous, Seigneur, tes doux yeux paternels...
> Déploie ta pitié et regarde les maux
> De ton peuple oppressé, mets fin à nos travaux.
> Bien cent ans sont passés depuis que nous, tes hommes,
> Etrangés de Sion et de ta maison sommes,
> Depuis que le malheur, l'exil, la pauvreté,
> Compagnons importuns, pressent notre côté,
> Depuis que, rebutés et haïs de ce monde,
> Nous courons, vagabonds, toute la terre ronde... (p. 116).

Dans la dernière tirade d'Aman, après beaucoup d'emphase, nous rencontrons ces vers simples et fermes, où le mot *mourir* sonne comme un glas[2] :

> J'oublie mon maintien, j'oublie mon port grave,
> Car il me faut mourir. Mourir, hélas, comment ?
> Je n'y pensai jamais qu'aujourd'hui seulement.
> O Dieu ! comment meurt-l'on ? Est-ce donques la mort
> Si laide qu'on la fait, si horrible et cruelle ?
> Aman, il faut mourir; au moins, si tu savais

1. Souvenir d'une phrase d'Hérodote (VI, 11), citée par Longin (XXII).

2. La Péruse a peut-être donné à Rivaudeau l'idée de cette répétition, en faisant dire à Médée, qui accepte la mort avec joie :

> Mort ! Las, je veux mourir ! La mort m'est agréable,
> Ores la seule mort me serait favorable.
> Je veux, je veux mourir...

Quelle chose est la mort, aisément tu mourrais.
Aman, rassure-toi, la mort est bien plus douce
Que le peuple ne dit...

Malheureusement, à côté de ces vers beaucoup d'autres sont lourds et prosaïques.

VI

Conclusion.

Cette pièce qui, à la lecture, donne une impression uniforme d'inaction et de boursouflure, est le produit d'influences très diverses. On y distingue les deux tendances qui s'accordaient dans l'âme de Rivaudeau : l'humanisme païen et le christianisme réformé [1]; elle nous montre à la fois le salut et le triomphe des opprimés, — sujet biblique et protestant, — et le passage de l'extrême puissance au malheur extrême, — sujet cher aux théoriciens et aux dramaturges anciens. L'auteur partage les aspirations de Bèze et de Des Masures; comme eux, il est nourri d'histoire juive et des œuvres des prophètes et du psalmiste; comme eux, il a des préoccupations édifiantes; comme eux, il cherche dans la Bible des histoires réconfortantes, et glisse des allusions au temps présent. Mais il se distingue d'eux par son respect pour la tragédie régulière; tandis qu'ils réagissent contre les théories de la Pléiade, lui, sans être tout à fait « pléiadisant », il a le culte de l'antiquité païenne : sur sa table Horace voisine avec Aristote, Euripide avec Sénèque et avec La Péruse. — Le tragique grec, dont il a étudié surtout l'*Electre*, lui a peut-être inspiré la participation du chœur à l'action [2] : celui d'*Electre* s'entretient avec l'héroïne, comme celui d'*Aman* dialogue avec Esther et avec Siméon. Il pouvait aussi invoquer l'exemple d'Euripide pour ses longs récits d'exposition. Mais dans la pièce française le chœur ne commente pas l'action pendant les scènes, comme cela a lieu si souvent dans les tragédies grecques, et,

1. Il souhaitait des lecteurs « qui aiment les saintes lettres et [pourtant] ne sont ennemis des Muses que Marc Cicéron appelle gracieuses (éd. Sourdeval, p. 51).

2. Chez Bèze aussi la « troupe » cause avec Isaac, et chez La Péruse le chœur s'entretient avec le gouverneur des enfants. Au contraire, chez Sénèque, il « intervient rarement pendant les épisodes » (Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, 1924, p. 380).

comme Bèze, Rivaudeau laisse de côté leur système choral. — Il n'a cure ni de la purgation des passions, ni des caractères moyens [1], que recommande Aristote, mais il attache une importance capitale à sa règle de l'unité de temps, qu'il rend encore plus rigoureuse. — Il applique le « *Multa tolles ex oculis* » d'Horace : à part la fin du 5e acte la pièce est remplie de discours, et tous les faits se passent dans la coulisse; il pousse à l'extrême son principe *in medias res*. — Il ne goûte pas tous les néologismes de La Péruse, et son dénouement lui déplaît; mais il lui emprunte des idées saisissantes (l'invocation aux Furies, le hibou sur le palais de Créon), des figures de style, un joli modèle de strophe; il s'inspire de sa véhémence et de son emploi des décasyllabes et des alexandrins [2]. Il a dû remarquer aussi que son prédécesseur observait plus que Sénèque la règle du *in medias res*. — Mais le principal modèle, à mon avis, c'est Sénèque : il lui a fourni les monologues, les longs discours et les stichomythies, les lieux communs, le héros furibond et halluciné, les descriptions élégantes, le style déclamatoire, etc...

Rivaudeau a trop lu les auteurs tragiques et les théoriciens, et il lui a manqué la pratique du théâtre [3]. Comme la *Lucrèce* que Filleul publiait en cette même année 1566, son *Aman* est « l'excès et le dernier terme où tend la tragédie oratoire » [4]. Mais, comme on a publié cette pièce à Poitiers et que son auteur n'était pas lié avec la Pléiade, sauf Belleau, elle est restée inaperçue, et n'a pas eu d'influence sur l'évolution de notre théâtre; bien que Matthieu et Montchrestien aient traité le même sujet, il n'est pas certain qu'ils l'aient lue [5]. Malgré la réédition de 1859, je doute que de nos jours on la connaisse mieux; et c'est justice, car, si le style est parfois assez ferme et si quelques caractères sont assez bien tracés, la pièce est trop monotone, vide et emphatique pour susciter l'intérêt.

1. Cf. notre chapitre XXI.

2. Voilà une nouvelle preuve du succès de la *Médée* de La Péruse dans le Poitou; d'ailleurs, Fauveau et d'autres lettrés de cette province le tenaient pour le créateur de la tragédie française.

3. Roillet, lui, avait l'expérience des représentations scolaires, il connaissait les goûts de son auditoire; aussi ses pièces ont-elles plus de mouvement et sont-elles mieux construites.

4. Faguet, p. 150.

5. Comme dans Rivaudeau, le confident de l'*Aman* de Montchrestien est un soldat, et à la p. 257 de l'édition Petit de Julleville quelques vers sont peut-être imités de deux passages de Rivaudeau (p. 78 et 122). Dans les trois pièces Aman est fanfaron.

CHAPITRE XXI

Jean de La Taille.

I. La vie, les œuvres et les idées : 1. Premiers travaux. — 2. Au service du roi (1562). — 3. Le courtisan et l'amoureux. — 4. Au service de Condé et d'Henri de Navarre (1568-1570). — 5. La publication des œuvres des deux frères (1572-1574). — 6. La retraite. — L'« Art de la tragédie ». — II. Analyse de « Saül le furieux ». — III. Le sujet et le héros. — IV. La composition. — V. La forme.

I

La vie[1], les œuvres et les idées.

1. — Jean de La Taille, seigneur de Bondaroy en Gâtinais, est le fils aîné de Louis de La Taille, qui se maria en 1532 avec Jacqueline de l'Estendart de Heurteloup. On ignore la date de sa naissance. En se fondant sur l'affection quasi-paternelle qu'il porta à son frère puîné, Werner la place avec vraisemblance en 1533. Ensuite naquirent Jacques (1542-1562), Pascal mort à treize ans en 1562, Valentin, et Angélique morte à quatorze ans en 1571.

Louis de La Taille, peu instruit, voulait que ses enfants fussent des gentilshommes lettrés; il envoya donc à Paris ses trois aînés. Jean y passa six ans, et eut comme professeur l'« excellent » Muret[2]; il étudiait donc au Cardinal-Lemoine, ou

1. Sources manuscrites : Généalogie rédigée en 1608 par Lancelot de La Taille, utilisée par Maulde et De Puchesse, et actuellement perdue. — Notice de Colletet, copiée par l'orléanais Herluison et utilisée par De Puchesse (la notice manuscrite du même sur Jacques de La Taille, conservée à la B. Nat., est sans valeur).

Imprimés : D. Guillaume Morin, *Histoire générale des pays de Gastinois*, 1630, p. 552-557. — Baguenault de Puchesse, *Jean et Jacques de La Taille* (*Académie de Sainte-Croix*, VI, Orléans, 1889). — J. de La Taille, *Essai de bibliographie pour servir à l'histoire de la maison de La Taille*, Besançon, 1916 (utile, mais trop bref).

Editions modernes : *Œuvres*, éd. De Maulde, 1878-1882, 4 vol. ; cette édition ne comprend ni les tragédies, ni le *Discours des duels*, ni la majeure partie de la *Géomance* ; préface prétentieuse et confuse, suivie de documents inédits, — *Saül le furieux* (*Münchner Beiträge*, t. XL, 1908), éd. Werner ; préface sur la vie de l'auteur et les sources de l'ouvrage.

M. Jacques Soyer m'informe que dans les archives du Loiret et dans les papiers d'Herluison il n'y a rien qui concerne notre poète.

2. Cf. l'avis au lecteur, en tête des poèmes de Jacques de La Taille. Muret a quitté Paris à la fin de 1553.

plutôt à ce fameux collège de Boncourt[1], où fut jouée la *Cléopâtre* de Jodelle et où se trouvèrent réunis pendant quelques années trois dramaturges : Muret, Buchanan et La Péruse[2]. Ensuite, il apprit le droit à Orléans aux cours d'Anne du Bourg, qui y professa de 1549 à 1557; mais la lecture des poèmes de Ronsard et Du Bellay, dont la « célébrité commençait », et aussi, je pense, le souvenir des leçons de Muret l'en dégoûtèrent.

Il revint à Paris, où son frère puîné manifestait, dans ses études, une grande précocité : élève de Dorat, Jacques composait, depuis l'âge de 16 ans, des poèmes, des tragédies et des comédies. Ils vivaient ensemble avec Pascal et un pédagogue, quand la peste emporta les deux plus jeunes frères, en avril 1562. Dans la même année éclate la première guerre civile qui va changer la vie de Jean de La Taille. Aussi cette date marque-t-elle la fin d'une période de son existence, période consacrée à l'étude, à la poésie et très probablement au service de la famille royale. Lui aussi, il avait composé des pièces de théâtre : la tragédie de *Saül le furieux*[3] et la comédie des *Corrivaux*[4], et divers poèmes que leur caractère officiel permet de dater : *Regrets pour le seigneur de Mongommery*[5], *Le tombeau du roi François II*, *Regrets de la reine Marie Stuart*, épitaphes d'Henri II, de François II et du marquis de Beaupréau[6], sonnet à Charles IX après le sacre, *Cartel pour un prince*[7], anagrammes d'Antoine de Bourbon et de la duchesse de Guise[8]. De ces vers et de certains passages de la *Remontrance* sur les occupations de Charles IX, on peut déduire que notre poète avait à cette époque un emploi à la Cour, auprès du roi ou des Bourbons.

1. Cf. Banachévitch, *La Péruse*, p. 25.

2. Né en 1529.

3. En 1562, dans la *Remontrance*, il demandait au roi de la faire jouer (p. VI du tome II de l'édition De Maulde, à laquelle nous renvoyons dans tout ce paragraphe). Il est peu probable qu'elle date de ses études avec Muret, car un passage de *Saül* imite *Jephthes*, qui fut publié après le départ de ce professeur.

4. *Ib.*, t. IV (vers liminaires de Jacques de La Taille). La pièce a été composée au plus tôt en 1561 (cf. p. XXXIII et LXXXII).

5. Le meurtrier involontaire d'Henri II.

6. Mort en 1550, il était le fils du prince de La Roche-sur-Yon, et appartenait à la famille des Bourbons. Jean de La Taille a fait beaucoup de pièces pour une autre branche de cette famille : le roi Antoine de Navarre, ses frères le cardinal Charles de Bourbon et le prince Louis de Condé, son beau-frère François de Clèves, duc de Nevers, et ses neveux François et Henriette de Clèves.

7. Condé en 1560.

8. Les bibliographes du XVIIIe siècle placent en 1562 des éditions de *Saül*, des *Corrivaux* et des tragédies de Jacques, qui ne sont conservées nulle part et qui paraissent tout à fait imaginaires.

2. *Au service du Roi (1562).* — Pendant dix années environ Jean de La Taille subit le contre-coup des guerres de religion; Mars le dispute à Minerve, et sa devise sera : *In utrumque paratus.* Les guerres lui laissent le loisir de faire des vers, mais il ne publie rien, sauf une œuvre de circonstance. Dans cette nouvelle période, sa conduite peut étonner et choquer les esprits rigoristes qui ignorent la situation complexe, où se trouvèrent alors tant de gentilshommes dont la famille ou le suzerain professait une autre religion que la leur : selon les années on le trouve dans l'un ou l'autre camp. D'Aubigné lui-même a appartenu, une fois, à l'armée catholique, et bien d'autres protestants ont fait de même, souvent par obéissance au devoir féodal ou royal.

En 1562, je pense qu'en son for intérieur il croyait aux dogmes protestants : son père n'avait-il pas fait établir un prêche en son château [1], ses premiers vers ne sont-ils pas dédiés à Montgommery et à Condé? Toutefois il ne rejoignit pas les Calvinistes qui prirent les armes pour « délivrer le roi » des Guise : peut-être doutait-il de la légalité de ce motif, invoqué par Condé. Quoi qu'il en soit, il fit partie de l'armée royale et, au cours du deuxième semestre de l'année 1562, il séjourna au camp de Blois.

Là, à défaut d'action militaire, il servit le roi par la plume : il composa une *Remontrance pour le roi à tous ses sujets qui ont pris les armes;* pour elle il obtint un privilège le 19 octobre 1562, et elle parut chez Fédéric Morel [2] à la fin de l'année. Les guerres civiles successives valurent à cette œuvre officielle un succès de longue durée : Morel la réimprima en 1563, 1568, 1569, 1570, 1571, et dans les œuvres de l'auteur en 1572. On la publia à Lyon chez Jove en 1567 et à Paris chez Buffet en 1580. Le texte de 1571, reproduit en 1572 et en 1878, contient des variantes importantes et qui sont dues à l'auteur. L'éditeur de 1580 s'est servi d'un exemplaire de 1568-1569-1570 en y opérant quelques changements.

Dans cet ouvrage La Taille imite consciencieusement les récents poèmes politiques de Ronsard [3]; le ton est plaintif, nulle-

1. *Œuvres*, I, p. 29.

2. Le livre de Joseph Dumoulin sur cet imprimeur (1901) ne contient pas de détails inédits sur les éditions de La Taille.

3. Cf. Raymond, *L'influence de Ronsard*, I, 395, et *Bibliographie de Ronsard*, 102. Réciproquement, selon Raymond, Ronsard « semble s'être souvenu de cette pièce » dans deux passages de ses poèmes politiques postérieurs. — Voir aussi Charbonnier, *La poésie française et les guerres de religion*, p. 245.

ment sanguinaire; il reproche aux révoltés de faire venir en France les reîtres, et compte déjà, pour la présente guerre, plus de cent mille morts [1].

Selon son fils Lancelot, il participa à la victoire de Dreux (19 décembre).

3. *Le courtisan et l'amoureux.* — Il profita des quatre années de répit que procura la paix d'Amboise, pour séjourner tantôt dans le Gâtinais, tantôt à la cour; mais ses œuvres fournissent peu de points de repère entre 1562 et 1568. Les vers où il engage Marguerite de Valois à se marier [2], paraissent antérieurs à la troisième guerre de religion; de cette époque datent les épitaphes du roi de Navarre (1562), de François de Clèves (1566), de son fils, tué à Dreux, et de Montmorency (1567), et peut-être l'anagramme du cardinal de Bourbon. Dans son pays natal il courtise plusieurs belles qu'il chante en vers pétrarquistes. L'une d'elles était de sa religion [3]. Est-ce la cruelle à qui il reproche de vivre parmi les hérétiques? Celle-ci s'appelait Marguerite [4], et son nom de famille est caché dans un anagramme; pour elle il a rimé un agréable blason de la marguerite, et des poésies faciles et coulantes. Une autre belle s'appelait, semble-t-il, Jeanne du Plessis [5], et s'est mariée. Si l'une d'elles était, comme il se doit, froide et cruelle, l'autre (ou une troisième) l'aimait; mais, pendant qu'il participait à la troisième guerre, elle mourut, « n'ayant pu souffrir *sa* longue absence » [6]. Gardons-nous d'assigner des dates précises à ces jeux de l'Amour et de la Poésie...

4. *Au service de Condé et d'Henri de Navarre* (1568-1570). — Tandis qu'on réimprimait sa *Remontrance* aux révoltés, par un paradoxe piquant il prenait part à la nouvelle prise d'armes des huguenots. Selon B. de Puchesse, il se serait tenu à l'écart de la deuxième guerre civile [7]; mais il fit la campagne suivante. D'abord, il pratiqua la guerre d'escarmouches dans le Poitou où étaient massées les troupes protestantes; il assista probablement

1. En 1571, La Taille évaluera le nombre des morts à cinq cent mille : chiffres approximatifs, mais hélas ! plutôt inférieurs à la réalité.

2. II, XXIII.

3. II, XCIV.

4. II, CXI, CXIII, CXLVIII sq.

5. II, CLXVII.

6. II, CV, CXXXVI, CLVII, CLXIII, CLXXIV.

7. Septembre 1567-mars 1568. Bataille de Saint-Denis où périt Montmorency, chef de l'armée catholique et royale.

aux sanglantes batailles de Jarnac et de Moncontour. Puis, le 26 juin 1570, au combat d'Arnay-le-Duc (Côte-d'Or), il reçut un coup de lance à la figure, et fut pansé sur l'ordre du jeune Henri de Navarre, qui l'embrassa sur le champ de bataille. Pour comble de malheur, des brigands le détroussèrent [1]. Après ces fâcheuses aventures il décida de rééditer la *Remontrance* et de laisser les armes.

Son état d'esprit pendant cette campagne est bien curieux. Il va à la guerre sans enthousiasme, et Montluc comme d'Aubigné mépriseraient, « vomiraient » ce tiède. Ce n'est pas qu'il soit indifférent en religion : son cantique sur la mort de sa sœur (1571), le 5e des *Seconds sonnets d'amour*, et plusieurs sonnets de 1568 sont d'une inspiration élevée et pieuse, et rappellent le psalmiste. D'autres vers trahissent ses préférences dogmatiques [2]. Mais sa religion ne l'incite pas à tuer son prochain. S'il tire l'épée, c'est pour satisfaire au devoir et à l'honneur [3]. La plus grande partie de sa famille se bat avec ardeur dans les rangs calvinistes [4], et Condé, le chef du parti protestant, était leur protecteur [5] : c'est son petit-fils qui fera gracier Lancelot de La Taille et à qui le père, en qualité d' « un des plus vieux serviteurs de *sa* maison », dédiera son *Discours des duels*. Voilà pourquoi il se bat.

Ce qu'il voit à la guerre, le dégoûte du meurtre, de la violence et du pillage des châteaux et des basses-cours, et lui inspire une tendre et douloureuse compassion pour son pays, devenu la proie de la soldatesque étrangère. Si nous en avions la place, nous citerions, en contraste avec les jolis badinages sur la marguerite, ses *sonnets du camp de Poitou*, qui révèlent sa parenté éloignée avec l'auteur de *Servitude et grandeur militaire* et avec le capi-

1. I, 13 et III, XII. En souvenir de cette journée mémorable, il dédia au prince l'*Alexandre* de son frère. Cf. *Discours des duels*, p. 169.

2. Au tome III, p. IV, le « loup masqué » est une expression consacrée parmi les calvinistes pour désigner le pape ; je ne sais, d'ailleurs, quel personnage est désigné dans ce sonnet. Quand La Taille traite le thème érasmien de la *Religieuse contre son gré*, il parle librement du concile de Trente. S'il loue les rois de France et les Bourbons, tant catholiques que huguenots, il n'a pas publié un seul vers en faveur des ducs de Guise et du cardinal de Lorraine (Condé était franchement huguenot, Antoine a tergiversé, Charles était « guisard » et La Roche-sur-Yon catholique tolérant, François de Clèves le fils se trouvait à Dreux dans l'armée catholique, mais auparavant il avait professé le protestantisme). J'insiste sur ce point, car De Puchesse tenait La Taille pour catholique.

3. II, CVII, CLXX et CLXXI, Cf. *Discours des duels*, p. 21.

4. I, 15. Toutefois, au t. II, p. XCVIII, il envie un cousin catholique qui, dans l'armée adverse, combat pour son roi et sa religion.

5. I, 17.

taine Renaud. Voici, au moins, un sonnet mi-amoureux, mi-guerrier :

Las ! Cependant qu'avec votre bel œil
Vous savez faire à maint œil douce guerre,
Nous la faisons, mais en diverse terre,
Au froid, au chaud et contre notre veuil.

Et cependant qu'avec votre rezeuil[1]
Prenez maint cœur et le tenez en serre,
Maint prisonnier nous prenons près Sancerre,
A maint ailleurs faisant porter le deuil.

Et cependant qu'en joie ou qu'en musique
Ou qu'en festins votre esprit ne s'applique,
De sang humain nous paissons comme loups,

N'oyant parler que de meurtre et carnage,
De feu, de sang, d'armes et de pillage,
Notre seul bien est de penser en vous[2].

Et ce portrait dans lequel pouvaient se reconnaître bien des soldats du temps :

Si piaffer, si faire bonne mine,
Faire trotter un dé, et en tout lieu
Une querelle, une carte, un sang-Dieu[3],
Porter long poil fait à la sarrasine,

Si retrousser son feutre à la mutine,
Faire vertu et du vice et du jeu,
Si se moquer des Lettres, et de Dieu,
Rire, et gaudir d'une grâce badine,

Si savoir bien violer, et voler,
Hâbler, morguer, et peser son parler,
Trancher du Brave, et faire rien qui vaille,

Bref, si tel Art fait les hommes galants,
Je suis d'avis qu'au rang des plus vaillants
Tu sois le prime, et que l'ordre on te baille[4].

5. *La publication des œuvres des deux frères* (1572-1574). — La Taille a employé les années 1570-1571 à rétablir sa santé et

1. Réseau.

2. II, CLXXII. La Taille a pris pour modèle le sonnet 57 des *Regrets*, mais je préfère l'imitation à l'original.

3. Cf. Du Bellay, *Œuvres poétiques*, éd. Chamard, IV, 153.

4. Ce genre de sonnet est imité des *Regrets*. Sur les sonnets satiriques cf. Vianey. *Le pétrarquisme en France*, p. 367, et Raymond, *L'influence de Ronsard*, I, 124.

sa fortune, à réfléchir sur ses aventures passées et à préparer l'édition de ses œuvres et de celles de son frère. En effet, si ses campagnes ne lui avaient pas apporté la gloire, du moins espérait-il encore l'acquérir par ses vers [1]; d'autre part, il était temps de payer sa dette à la mémoire de son bien-aimé Jacques en publiant ses ouvrages les plus achevés. Il eut recours à Fédéric Morel, et obtint un privilège général le 18 octobre 1570.

En 1572 paraît d'abord *Saül*, que La Taille désirait, dès 1562, faire jouer devant le roi [2]. La pièce est accompagnée d'un *Art de la tragédie*, en prose, dédié à Henriette de Clèves [3], de la *Remontrance*, de l'hymne à Marguerite de Valois, et de nombreux vers : les épitaphes et les anagrammes déjà mentionnés, les chansons de la *Religieuse contre son gré* et de la *Rustique amie*, des sonnets et des épigrammes. On trouve ensuite quelques poèmes de Jacques, précédés d'une importante préface biographique [4].

L'année suivante, l'on publie deux des tragédies que Jacques avait laissées en manuscrit : *Daire* (Darius) et *Alexandre*, avec dédicaces de son frère au huguenot Fr. d'Angennes de Montlouet et à Henri de Navarre [5], et un opuscule du défunt sur *la manière de faire des vers en français comme en grec ou en latin* [6].

En 1573, Morel imprime également une autre tragédie de Jean : *la Famine*, dont le sujet fait suite à celui de *Saül*, mais dont nous ignorons la date de composition [7]. Elle est dédiée à Marguerite de Valois, reine de Navarre. Le même volume contient aussi un court poème épique, en décasyllabes, sur *la Mort de Pâris et d'Œnone*, des poèmes sur le *Courtisan retiré* et sur le *Combat de fortune et de pauvreté*, la comédie des *Corrivaux*, composée avant 1563, et celle du *Négromant*, traduite de

1. Cette idée, chère à la Pléiade, est exprimée au t. II, p. CLXI. Dans le *Combat de fortune* il se plaint que sa famille ignore son talent et méprise ses goûts littéraires (III, CXLV) ; même regret dans l'avis qui précède les poèmes de Jacques.

2. II, VI.

3. Née en 1542, elle se maria en 1565 à Louis de Gonzague.

4. L'exemplaire du Musée britannique a appartenu dès 1572 à « Jaques Faveau senonoys » qui avait pour devise : « *Malgré fortune et envie* ». Un de ceux que possède la Bibliothèque Nationale, porte cette inscription : *Fourquin, 1574 — Fames ignavum sequitur virum, 1575.*

5. La seconde dédicace a été publiée par Maulde au t. III, p. LXXXIII. Sur la carrière politique et militaire de D'Angennes, voir Haag.

6. Voir à son sujet l'ouvrage d'Augé-Chiquet sur A. de Baïf, p. 344.

7. Selon Brunet certains exemplaires portent la date de 1574.

l'Arioste et probablement antérieure à la précédente, et enfin divers poèmes : les *Elégies* plaintives et amoureuses, les *Chansons* sur la marguerite et autres, le touchant *Cantique* sur la mort de sa sœur, les *Sonnets d'amour*, et les *Sonnets satiriques du camp de Poitou*.

Dans la dédicace de *Daire*, La Taille annonçait l'apparition prochaine d'un livre sur la *Géomance;* cet ouvrage astrologique parut en 1574, non chez Morel, mais chez Lucas Breyer. Dans la préface l'auteur avoue son peu de foi en l'astrologie; mais il lui est reconnaissant de lui avoir servi de passe-temps, avec son ami, le picard Sénarpont [1], pendant la troisième guerre civile. La *Géomance* est suivie du *Blason de la marguerite et des autres pierres précieuses* [2], qui est dédié à Marie de Clèves, princesse de Condé [3], et à Marguerite de Navarre, et de quelques épigrammes [4].

Ainsi les principaux écrits de La Taille virent le jour de 1572 à 1574; il est intéressant de chercher parmi eux ceux qui reflètent les dernières préoccupations de l'auteur. Le sonnet adressé à la jeune calviniste Catherine de Parthenay ne peut guère être antérieur à l'année 1570. L'*Art de la tragédie* est postérieur à sa blessure. Le récit de la *Mort de Pâris* est probablement récent: c'est un spécimen de son talent épique, par lequel il espérait naïvement inciter un hypothétique Mécène à lui commander une épopée; heureusement pour lui, les Mécènes furent sourds à son appel, et ses projets en restèrent là ! Le *Cantique* sur la mort d'Angélique et la *Géomance* ont été écrits peu avant leur publication. Il en est de même pour le *Courtisan retiré* [5] et le *Combat de fortune et de pauvreté;* le poème du *Prince nécessaire*, qui était destiné à Henri de Navarre [6], et qui est un traité du

1. Les Mouchy de Sénarpont sont nommés dans l'*Histoire ecclésiastique* et dans la *France protestante*. La Taille eut aussi deux autres amis : Louis Le Roux de la Roche-des-Aubiers et le bourguignon Des Brosses.

2. Les *Amours des pierres précieuses* de R. Belleau n'ont paru qu'en 1576.

3. Bru de Louis de Condé, tué à Jarnac, elle mourut le 30 octobre 1574.

4. III, p. XIV.

5. Ce poème, qui est une paraphrase d'un ouvrage de Guevara, traduit en français en 1542, a été réimprimé par Fleuret et Perceau dans les *Satires françaises du XVI^e siècle* (Paris, 1922). Il y est question du séjour de la Cour à Gaillon vers 1572 ; or elle y a résidé en mai 1571 et juillet 1573 (cf. L. Clément, *Guevara et ses imitateurs*, *R. H. L.*, 1900, p. 593-602 ; — *Lettres de Catherine de Médicis*, X).

6. III, LXXXIV.

gouvernement royal et de l'éducation des princes, appartient aussi à cette époque [1]; mais l'auteur l'a gardé en manuscrit [2].

Dans les trois œuvres que je viens de citer en dernier lieu, La Taille a mis son expérience de la guerre et du malheur. Comme de nombreux contemporains, il déteste la Cour, repaire d'ignorance et école de mensonge. En outre, il se méfie de la Régente, cette étrangère, et il blâme les divertissements guerriers auxquels s'adonnait Charles IX et qu'il décrivait jadis avec complaisance [3] : à leur place l'auteur de *Saül* et des *Corrivaux* propose au prince le spectacle des tragédies et des comédies ! Il dresse le plan de dix années de guerres civiles : la France est ruinée, et les étrangers sont ses maîtres. Pour éviter le retour de ce fléau, il faut, d'après l'auteur, brider les grands dont l'ambition le suscite, et n'accepter qu'une religion : s'il existe deux sectes religieuses, le prince assemblera leurs représentants, et les forcera, sous peine de mort, à aboutir à un *Credo* commun; ceux qui ne l'accepteront pas, seront chassés, et s'ils se révoltent, qu'on les écrase ! L'antipathie de l'auteur pour le catholicisme et son penchant pour le calvinisme se manifestent en de nombreux passages du *Prince nécessaire* [4]; mais il place au-dessus des querelles religieuses le sort de la France et du gouvernement : l'ancien soldat de l'armée de Condé ne veut plus être qu'un bon Français, il se range parmi ces Politiques qui déploraient l'abaissement de la France et du pouvoir royal et qui cherchaient tous les moyens possibles de rétablir la paix intérieure et d'améliorer le gouvernement.

Telles sont ses théories politiques; quant à sa vie privée, puisque ni sa bravoure, ni son honnêteté, ni son intelligence ne sont appréciées du gouvernement actuel, il est décidé à prendre sa retraite à Bondaroy, à se connaître soi-même et à se contenter de soi [5].

1. La Taille en parle dans le *Combat* (III, CLV), dans la préface d'*Alexandre* et dans celle des poèmes de son frère.

2. Publié par Maulde au t. III. Un passage inédit a été publié par M. Chérel dans la *R. du XVI^e siècle* en 1925. Sur les réminiscences de Ronsard dans cet ouvrage, cf. Raymond, *L'influence de Ronsard*, I, 396. Cf. aussi F. Charbonnier, *op. cit.*

3. Dans le *Prince* il reprend à dessein les vers de la *Remontrance* qui leur étaient consacrés (II, XVII et III, XCII). Les deux poèmes ont aussi en commun l'éloge de Louis XI, mais en des termes différents.

4. P. LXXXIX, v. 10 et 16-17 ; XCV, v. 12-14 ; XCVI, v. 10-13 ; CI, fin ; CXI, début ; CXII ; CXXI, v. 5 ; CXXVI-CXXVIII.

5. III, LI et CLV, avec l'inévitable imitation de l'*Impavidum ferient ruinæ*.

6. *La retraite.* — Il exécuta cette sage résolution, non sans reparaître de temps en temps à Paris [1]. Son père était mort, et il avait atteint l'âge de la maturité. Le temps des amourettes était passé, adieu le pétrarquisme ! Il se maria en avril 1575 avec une certaine Charlotte Dumoulin de Rouville, et eut trois enfants. Le mariage se fit, paraît-il, à l'église [2], soit par prudence, soit pour d'autres raisons, mais son fils Lancelot sera élevé dans la religion protestante [3]. Il a renoncé à la gloire, et l'on n'entend plus parler de lui qu'à de rares intervalles : on a découvert une quittance signée par lui à Bondaroy en 1584, et la même année il composa deux sonnets satiriques sur l'*Etat corrompu de la France* et sur les gens de justice, mais les garda pour lui [4]. Le 14 septembre 1593, selon le P. Lelong, il se fit remplacer, à cause de son âge, par Lancelot pour le service du ban et de l'arrière-ban.

En 1595 parut, sans lieu d'impression, un pamphlet anti-ligueur, dont les trois parties s'intitulent : *Histoire abrégée des singeries de la Ligue*, *Familière description des états de la Ligue*, et *Les chardons de la Ligue ou sentences des poètes de notre temps*. La même année vit une seconde édition « revue et corrigée », que Maulde a publiée au t. I, et il y en eut une quatrième en 1596. L'ouvrage était signé *I. D. L. dit le comte Olivier*. Or, en 1562, l'auteur de la *Remontrance* était désigné par les initiales : *I. D. L. T. D. B.*; de plus, la dernière « sentence » citée et empruntée à la *Remontrance*. Par suite, le P. Lelong a attribué cette espèce de Ménippée à La Taille, et selon La Chenaye-Desbois [5] une « tradition de la famille » confirme son opinion. L'argument tiré de la citation de la *Remontrance* a du poids, mais le style populaire et d'une verve un peu grossière ne ressemble pas au style habituel de La Taille; peut-

1. S'y trouvait-il en avril 1578, lors du duel de Quélus et Antraguet, qu'il raconte avec précision dans son *Discours des duels* ?

2. Le texte du contrat l'indique, mais il porte les signatures de deux déterminés protestants, parents du marié, à côté de celle de « haut et puissant seigneur » Jean de l'Hospital, gentilhomme de la chambre du roi et cousin de la mariée (I, 65).

3. De Maulde affirme qu'en 1606 la cloche de l'église catholique eut pour parrain le père de Jean de La Taille ; comme il s'était marié soixante-quatorze années plus tôt, De Maulde a fait erreur, ou bien il faut admettre que les membres de cette famille atteignaient l'âge des Patriarches !

4. III, xx. Ils se trouvent à la fin du ms. du *Prince nécessaire* ; tout porte à croire qu'ils sont de La Taille.

5. *Dictionnaire de la noblesse*, 1873, XVIII, col. 742. La 1re édition est de 1757.

être est-ce dû au sujet. En somme, il n'est pas sûr que notre poète ait eu part à la rédaction de cet ouvrage [1].

En 1607, son fils tua en duel le fiancé de sa fille. Le vieillard reprit alors la plume et composa un *Discours des duels* [2], qui contient de nombreuses anecdotes, puisées dans ses souvenirs et dans les livres de Froissart, Symphorien Champier, Martin du Bellay, Du Tillet et dans la vie de Bayard; il proposait de remplacer les duels par des combats réguliers et solennels, comme celui qui avait mis aux prises Jarnac et La Châtaigneraie : c'était un moyen ingénieux de réduire le nombre des duels.

La date de sa mort est incertaine.

Ni comme homme de guerre, ni comme poète galant, dramatique ou politique, La Taille ne parvint au premier plan. Seule sa *Remontrance* fut souvent rééditée; ses œuvres n'ont été réimprimées avant le XIX^e^ siècle qu'en 1598 chez Fédéric Morel fils [3] et en 1602 à Paris chez Robert Fouet [4], et il y eut à Rouen chez Raphaël du Petit-Val des éditions séparées de *Saül* et du *Combat de fortune* en 1601, et de la *Famine* en 1603 [5]. Son nom n'est pas cité par les écrivains du XVI^e^ siècle, en dehors de Du Verdier et de La Croix du Maine. Sa figure est restée dans une demi-obscurité. Je crois pouvoir définir ainsi son caractère : il eut un vif sentiment de l'honneur et un amour grandissant pour sa patrie, et il fit preuve d'une modération assez rare pour cette époque; soldat, il ne s'endurcit point aux horreurs de la guerre civile; huguenot de naissance et au moins pendant une bonne partie de sa vie, il n'employa pas sa plume à écrire des pamphlets contre la religion adverse, son œuvre ne contient aucune profession de foi calviniste, et son inspiration religieuse est plutôt chrétienne que catholique ou protestante. Ce dernier trait nous aidera à mieux comprendre *Saül* et *La famine*.

Son œuvre poétique révèle l'influence de Ronsard et de Du Bellay [6]. Il ne cherche pas à « forcener », et chez Ronsard, dont il envie la gloire [7], il imite les poésies amoureuses les plus

1. On a avancé à tort que le *Traité des duels* portait le nom du comte Olivier.
2. Le Discours de Brantôme sur les duels n'a paru qu'en 1722.
3. Musée britannique. Même foliotage que dans l'édition de 1572-1573.
4. B. de Wolfenbuttel. Même foliotage que dans l'édition de 1572-1573.
5. B. Nationale.
6. Il faisait lire leurs œuvres à son frère, qui a écrit une épitaphe pour Du Bellay, mort le 1^er^ janvier 1560, et dont les tragédies encore inédites ont été vantées par le poète angevin dans un sonnet peu connu.
7. II, p. CLXI.

simples. Il affectionne ce genre de poésie galante et courtoise qui relève de Marot et de Saint-Gelais [1] autant que de Ronsard. Ses vers d'amour tiennent une place honorable parmi les nombreux recueils analogues, et certains ont beaucoup de grâce et un rythme heureux. Du *Prince Nécessaire* M. Raymond donne cette juste appréciation : « Excepté quelques morceaux de bravoure, frappés à l'effigie du Vendômois, le fond de ce poème est à peine oratoire; plus souvent prose rimée, simple et nue, ne visant qu'à instruire, forte et précise parfois quand l'idée parvient à se mouler justement dans les mots » [2].

Son *Art de la tragédie* a plus d'intérêt pour l'histoire littéraire, car les *Arts poétiques*, publiés en français au XVI[e] siècle, s'étendent peu sur les genres dramatiques, et en dehors de la *Poetice* de Scaliger le seul manifeste précis sur la tragédie qui ait paru en France avant cet ouvrage, c'est le *Bref discours pour l'intelligence du théâtre* de Grévin [3] (1561).

Selon La Taille, le but de la tragédie est d'émouvoir: le sujet sera donc un événement pitoyable et peu commun, une « inconstance de la fortune », une guerre, une famine, une tyrannie, etc... Le sacrifice d'Abraham — ceci est pour Bèze, — n'est pas un sujet de tragédie, car la catastrophe y est évitée. Comme Aristote, il prétend qu'elle ne doit atteindre ni un homme excellent, ni un grand scélerat; par exemple, la mort de Goliath — cela est pour Des Masures, — ne peut exciter la compassion.

Il formule ensuite les règles des unités de temps et de lieu [4]. Il écarte de la scène les morts sanglantes, non par délicatesse, mais par souci de la vraisemblance; aussi blâme-t-il la représentation de la Crucifixion.

Il ne croit pas au dogme du début joyeux de la tragédie [5]. La

1. La chanson de la page CLX du tome II contient un refrain à la manière des rondeaux. Cf. Raymond, *L'influence de Ronsard*, II, 19-24.

2. *Op. cit.*, I, 396.

3. En 1566, Rivaudeau avait donné son opinion sur l'unité de temps ; mais La Taille connaissait-il l'ouvrage de ce Poitevin ?

4. Dans la formule : « Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même jour, en un même temps, et en un même lieu », le mot *jour* a été l'objet de discussions ardues. Rigal y voit le synonyme de *journée de représentation* (*De Jodelle à Molière*, 1911, p. 32). Avec raison Haraszti, puis M. Bray tiennent pour un pléonasme les mots *temps* et *jour* (Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 1927, p. 267).

5. Cf. Donat : « [*In comœdia*] *turbulenta prima, tranquilla ultima ; in tragœdia contrario ordine res aguntur* », Josse Bade dans sa préface du *Térence* de 1504 : « *Tragedia principium letum... habet* », en 1553 le commentaire de

composition a une grande importance : il faut pouvoir diriger l'esprit des spectateurs, et l'intrigue doit être « bien entrelacée, mêlée, entrecoupée, reprise ». Evitons ce qui est inutile ou déplacé. Les discours théologiques conviennent à un prêche, non à une tragédie religieuse : encore un trait contre Des Masures et peut-être Bèze ! Laissons de côté les personnages irréels et allégoriques.

La Taille veut cinq actes bien délimités : aucun personnage ne restera en scène à la fin d'un acte [1], et un chœur remplira les entr'actes. La pièce doit commencer au milieu ou vers la fin de l'histoire [2] : ce point a pour lui une grande importance. Ensuite il attaque violemment le théâtre contemporain [3] : nos drames, qu'ils s'appellent « tragédies » [4], « comédies », ou autrement, ne ressemblent en rien aux pièces de Sophocle, Euripide et Sénèque [5]. Nos véritables comédies et tragédies sont en nombre infime, et encore sont-elles traduites [6]. Ah ! si les grands allaient voir l'une d'elles sur un vrai théâtre ! Mais les nobles et les courtisans sont trop ignorants pour les goûter.

Après ces affirmations générales il arrive à sa pièce de *Saül;* il cite ses autorités : la Bible, Josèphe et Zonaras, et il affirme s'être conformé, dans l'ensemble, aux textes historiques. Puis il discute sur la nature de l'apparition de Samuel. On lit ensuite un sonnet, où, comme les autres auteurs de pièces chrétiennes, il affirme le but édifiant de sa tragédie; il y répudie le but que se proposait Ronsard dans ce vers fameux, auquel il fait allusion :

L'honneur du vert laurier sans plus m'agrée [7].

Proust sur les poésies de Du Bellay : « Le commencement en est volontiers plaisant » (éd. Chamard, III, 131), et la préface de la comédie de Calmus. Scaliger dit seulement : « *principia sedatoria* ».

1. *Jephthes* contrevient à cette règle.

2. Règle d'Horace, de Scaliger et de Rivaudeau.

3. Cf. dans le prologue des *Corrivaux* la tirade sur les farces et les moralités, « amères épiceries », et sur les pseudo-tragédies françaises.

4. Par exemple la tragédie de Bretog, celle de *Timothée chrétien*, etc...

5. Remarquez le sous-titre de *Saül* : « faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques ».

6. Par exemple la *Sophonisbe* de Saint-Gelais, les *Agamemnon* de Toutain et de Le Duchat, et aussi la *Médée* de La Péruse. La Taille se souvient du *Bref discours* de Grévin, qui en 1561 compte seulement deux tragédies françaises, toutes deux traduites : l'*Hécube* publiée par Amyot anonymement et la *Médée* que La Péruse a copiée en majeure partie dans le théâtre de Sénèque et d'Euripide.

7. Cf. Vianey, *Revue des cours et conférences*, 1922-1923.

II

Analyse de " Saül le furieux ".

La tragédie de *Saül* est une pièce en cinq actes, sans prologue, ni épilogue, comprenant 1.500 vers. Les actes comptent entre 220 et 356 vers. Le chœur se compose de prêtres lévites qui prononcent des tirades à la fin des quatre premiers actes; pendant le 3e acte, ils causent avec un soldat, qui tient l'office du *nuntius*, puis commentent en aparté les événements; ils débitent seulement 244 vers. Les personnages sont : Saül, ses trois fils, ses deux écuyers, la « phytonisse », l'esprit de Samuel, un soldat amalécite, un gendarme, David, et le chœur [1].

Le 1er acte est le plus court de tous, il contient l'exposition et noue l'action. Nous sommes au camp de Saül. Devant sa tente il est en proie au délire : prenant ses fils pour des ennemis, il s'élance sur eux, puis disparaît dans la tente. Les jeunes gens s'entretiennent de la situation : les Philistins n'ont pas accepté le concours de David [2], mais leur armée est prête à livrer bataille à Saül. Jonathe, plein d'espoir, propose de la combattre avec l'aide de Dieu, qui a si souvent donné la victoire aux Israélites, et il ajoute que mieux vaut avoir une mort précoce et glorieuse qu'une vieillesse décrépite : cette pensée enthousiasme son frère Melchis. Malgré des présages inquiétants [3], ils s'en vont exciter les soldats au combat, tandis que les Lévites imploreront l'aide de Dieu. — Ceux-ci leur souhaitent bon succès, et vantent le courage de Jonathe.

Le second acte est consacré tout entier à Saül. Devant sa tente encore fermée, l'écuyer évoque ses transports meurtriers. En ce moment, il « ronfle », et son sommeil est agité par le rêve. Mais le voici, encore tout égaré : il veut monter au ciel et y régner. Peu à peu, il revient à soi, et l'écuyer le renseigne brièvement sur le lieu et la situation. Sans succès, le roi demande

1. Le mystère du *Viel Testament* a traité en 266 vers l'épisode de la pythonisse, la mort de Saül et le deuil de David. La Taille l'a peut-être lu; mais, quoique les vers 415-418 de sa tragédie ressemblent un peu aux vers 30575-78, il méprisait trop cette « épisserie » pour lui emprunter quelque chose.

2. Bref résumé du ch. XXIX du 1er *Livre des Rois*.

3. Il n'y a rien de tel dans la Bible, mais au XVIe siècle les tragédies imitées de l'antique en contiennent souvent.

à Dieu de lui révéler le motif de sa colère implacable [1]. L'écuyer lui rappelle sa désobéissance [2], et réfute ses critiques contre la Providence en énumérant bien longuement ce qu'elle a fait pour lui, ses anciennes victoires, sa colère contre Jonathe et sa haine pour David. Saül se persuade que Dieu l'a définitivement abandonné et l'a voué à la défaite; malgré les observations de l'écuyer, il veut savoir son avenir par divination. — A point nommé revient un deuxième écuyer qu'il avait envoyé en quête de devins [3]; il apprend à son maître la présence d'une habile sorcière « ici près », à Endor. Aussitôt Saül y emmène ses écuyers. — Restés seuls en scène, les Lévites implorent de nouveau Dieu pour son peuple, mais ils blâment le fol roi, son goût pour la divination, et la magie elle-même.

Sauf une scène relative à David, le 3e acte est rempli par une évocation magique. D'abord un soldat amalécite arrive en courant, les Lévites l'abordent et se font raconter la victoire de David à Sicelle sur les Amalécites [4]; ensuite, il va au camp des Israélites y chercher une « fortune meilleure ». — La « phitonisse » et Saül déguisé entrent en scène. Il lui demande d'évoquer l' « esprit » de Samuel, mort depuis vingt ans [5]. Elle procède selon les règles : d'abord elle invoque les diables, et leur ordonne de faire revenir l'esprit de Samuel malgré lui et malgré son Dieu. Comme il n'apparaît pas, elle s'enfuit en murmurant des conjurations. Prévoyant un malheur, le roi voudrait partir, mais elle revient déjà, lui déclare qu'elle sait son nom malgré son déguisement [6], et lui annonce Samuel. Tandis qu'elle continue ses conjurations, les Lévites s'indignent, et Saül, au comble de l'effroi, s'agenouille devant l'esprit [7]; mais celui-ci répond avec rudesse à la sorcière, et prédit au roi sa ruine, sa mort et celle de toute sa famille [8]; puis il disparaît. Saül se pâme [9], et ensuite il reproche à Dieu de l'avoir tiré de son heureuse médiocrité pour l'élever et le plonger dans le malheur.

1. I *Rois*, XXVIII, 6.
2. Le pardon accordé au roi Agag malgré l'ordre de Dieu.
3. Même chapitre, 7.
4. Bref résumé du ch. XXX.
5. Ch. XXVIII, 8-11.
6. *Ib.*, 12-14.
7. *Ib.*, 14.
8. *Ib.*, 15-19. En outre, les vers 771-772 font allusion aux événements tragiques qui seront racontés au IIe Livre, ch. IV et XXI.
9. *Ib.*, 20.

La sorcière offre de lui donner chez elle quelque nourriture, et ses écuyers l'entraînent dans la maison de cette femme[1]. — Restés seuls, les Lévites plaignent le roi qui a été puni de son recours à un art défendu, et ils demandent à Dieu la cause de sa colère contre les Juifs.

Le 4e acte représente les derniers moments de Saül avant son suicide. Le combat se livre à la cantonade. Saül, seul avec les écuyers, pense encore à la réprobation divine. Un soldat arrive en courant et lui annonce la victoire des Philistins. Sur sa demande, il raconte brillamment l'attaque menée par ses fils, le combat ardent et longtemps incertain, la défaite, la mort héroïque de Jonathe. Comme les ennemis approchent, il se sauve. — Au lieu de s'enfuir, Saül demande à son premier écuyer de le tuer; celui-ci refuse[2], et essaie de lui rendre confiance; mais le roi croit entendre la voix de ses fils qui l'appelle, et il court chercher la mort dans le combat. Ses écuyers le suivent, et, avant de s'enfuir, les Lévites blâment son projet de suicide et pleurent sur les soldats morts.

Au 5e acte, le soldat amalécite reparaît; il s'est sauvé du camp israélite, avec des objets précieux volés à Saül, et il décrit les horreurs du champ de bataille et la joie insolente des vainqueurs. Il aperçoit David et reconnaît en lui le vainqueur de Sicelle. Dans l'espoir d'une récompense, il lui offre la couronne de Saül, qu'il feint d'avoir tué sur sa demande[3]; mais David déplore la mort de ce « roi débonnaire » et ordonne d'exécuter son assassin[4]. Le soldat a beau avouer qu'il a menti et que Saül s'est tué lui-même, il est emmené tout en maudissant David. Le deuxième écuyer s'approche en moralisant sur l'inconstance de la fortune et sur la chute de Saül. David l'aperçoit et apprend de lui la bravoure du roi d'Israël, son suicide sur le corps de Jonathe, celui du premier écuyer[5], et la cruauté du roi philistin envers les restes de Saül[6]; il termine la pièce par des adieux touchants à son beau-père et à son ami Jonathe[7].

1. *Ib.*, 21-23.
2. I *Rois*, XXXI, 4.
3. II *Rois*, I, 7-10.
4. *Ib.*, 11-16.
5. I *Rois*, XXXI, 2-5.
6. *Ib.*, 9-10.
7. II *Rois*, I, 17-27 (cantique de l'arc).

III

Le sujet et le héros.

Le sonnet liminaire et l'*Art de la tragédie* attribuent au choix du sujet un motif religieux : l'auteur se proposait de montrer les mystères terribles de la divine Providence. Mais il a été déterminé aussi [1] par un motif littéraire, qu'indique le sonnet final : la fin de Saül est un illustre exemple de ces « inconstances de la fortune » qui conviennent à la tragédie.

Plus encore que la trilogie de Des Masures, la pièce de La Taille est faite pour un personnage principal. Le poète de Tournai avait pris David pour héros, ici c'est Saül qui occupe le devant de la scène; le sort des Juifs et de ses fils est relégué à l'arrière-plan. Sa fureur, son désespoir, ses questions anxieuses, son suicide, voilà ce qui constitue le sujet, les péripéties, la catastrophe. Sa vie antérieure elle-même nous est longuement racontée par l'écuyer.

Ce personnage de premier plan, quel caractère l'auteur va-t-il lui donner ? Au lieu de choisir entre diverses traditions, il n'en exclut aucune. Son Saül est en proie au désespoir et à la folie, comme dans le *Livre des Rois;* c'est un coupable et un réprouvé, selon la tradition biblique; c'est aussi un soldat héroïque, et l'éloge que fait Josèphe de sa bravoure, est placé dans la bouche du deuxième écuyer (v. 1099-1109).

La Taille a ses raisons. D'abord, la folie furieuse est une maladie tragique [2], et Sénèque fournit un personnage, dont les actes et les paroles peuvent être attribués à Saül [3]. — D'autre part, la tradition biblique donne matière à une leçon de morale chrétienne : Dieu punit la désobéissance. Dans la tragédie, Saül lui-même a parfois conscience de ses fautes (v. 962, 975, 1072). Samuel, les lévites et l'écuyer concourent à prouver au public sa culpabilité et l'équité de Dieu. Les terribles prédictions du

1. Ne faut-il pas dire : *surtout* ?

2. En 1567-1568 le jeune Gaston Griaeus prendra deux fous furieux comme héros de ses tragédies d'*Athamas* et de *Pygmalion*.

3. Rappelons toutefois qu'Hercule tue ses propres enfants, tandis que Saül frappe seulement des Israélites. Mlle Thiel critique l'idée de La Taille : « Ni la manière dont il représente l'accès, ni le moment où il le place ne paraissent motivés ». Mais le public sait que Saül avait des accès de folie ; cela nous suffit, peu nous importe quand et comment ils se produisaient.

prophète se terminent sur cette conclusion : « Et tout cela parce que tu n'as pas obéi »[1]. Le chœur et l'écuyer jugent sévèrement son recours à la magie[2]. L'écuyer, surtout, tient le rôle du *senex* des tragédies anciennes : il rappelle à Saül que Dieu éprouve souvent ses Justes[3], il réfute ses accusations contre la divinité (2e acte) et son apologie du suicide[4]. Naturellement, le caractère de David est flatté : non seulement il joue, au 5e acte, le rôle généreux que lui assigne la Bible, mais sa défection chez les Philistins est excusée (v. 31 et 571), sa bigamie est passée sous silence dans le récit du 3e acte[5], et Samuel fait son éloge (v. 758).

Mais La Taille a appris d'Aristote que la victime de la catastrophe ne devait pas être absolument coupable. Aussi met-il en évidence les qualités de Saül, et surtout son courage militaire, que David et le deuxième écuyer louent sans réserves. Le roi vaincu s'indigne à la pensée de sauver sa vie en fuyant (v. 970). A cet homme qui a été si injuste pour Jonathas, l'auteur prête une affection paternelle, qui éclate à la nouvelle de la mort de ses fils (cf. v. 1009 et 1367). S'il a épargné le roi Agag, c'est par générosité[6]. Il aime sa patrie (v. 1087). L'on attribue ses fautes à l'inspiration du Malin[7], et on le considère parfois comme la victime pitoyable du Sort[8]. Chose surprenante, David n'a pas une parole de blâme pour son suicide :

> Tu fus, ô roi, si vaillant et si fort
> Qu'autre que toi ne t'eût su mettre à mort;

évidemment, cela ne s'accorde pas avec le christianisme de La Taille[9]; mais, comme Rivaudeau notre poète est l'*homo duplex*

1. Cette phrase se trouve dans le *Livre des Rois*, mais elle y produit moins d'effet, étant placée au milieu de la prédiction.

2. V. 453-463, 511-552, 692, 719, 869-880 ; d'ailleurs l'auteur du livre I des *Chroniques* (X, 13-14) y voit l'une des causes de sa condamnation. Dans la pièce, la sorcière exècre Dieu (v. 657-662).

3. V. 1045-1051 ; cf. *David triomphant*, v. 2001.

4. V. 1003. Selon la Bible, l'écuyer refusa de tuer Saül par peur, et non pour des raisons morales.

5. Cf. *I Rois* XXX et notre chapitre sur Des Masures.

6. V. 312. Le mystère du *Viel Testament* donne, comme motif, la convoitise (v. 29.349-75). La Bible n'indique pas les raisons de Saül.

7. V. 1229. On se rappelle le rôle joué par Satan auprès de Saül dans les pièces de Des Masures. La Taille se souvient du chapitre XVI du 1er *Livre des Rois* : « Un mauvais esprit envoyé par l'Eternel troublait Saül ».

8. V. 1305, 1067, 1042, et le sonnet final.

9. Cf. Creizenach, II, 460.

de la Renaissance. Les héros stoïciens de Sénèque n'hésitent pas à abréger leur existence. En pensant à eux, La Taille excuse le suicide de Saül[1]. Enfin, bien qu'elles soient contredites par l'écuyer, ses plaintes contre le Dieu cruel et envieux émeuvent notre pitié et ont une force singulière :

> Pour être donc humain j'éprouve sa colère,
> Et pour être cruel il m'est donc débonnaire !
> .....
> Tu me tiras, ô Dieu, envieux de mon être,
> Où je vivais content sans malédiction,
> Sans rancœur, sans envie, et sans ambition,
> Mais pour me faire choir d'un saut plus misérable[2].

Après avoir distingué dans la personne de Saül le fou, le coupable et l'homme de cœur, nous sommes pris d'un scrupule : cette analyse donne-t-elle une idée exacte de la complexité du personnage ? Non, car à ces trois caractères fondamentaux qui se développent sous le triple signe de Sénèque, de la religion et d'Aristote, La Taille a ajouté divers traits, et il a poussé assez loin l'étude des mobiles. Les échecs répétés, le sentiment de la disgrâce ont plongé son héros dans l'anxiété[3]; or l'anxieux est un pessimiste avide de bonheur : il croit qu'il ne pourra réussir en rien, mais il voudrait bien savoir ce que l'avenir lui réserve. L'auteur semble avoir compris cet état d'esprit; tout au moins a-t-il su montrer que l'anxiété détermine ou paralyse la volonté — ou plutôt les velléités — de Saül : au 3e acte, après avoir exigé l'apparition du prophète, le roi décide de s'enfuir avant sa venue (v. 689), et quelques instants plus tard la peur étreint sa gorge et l'empêche d'adresser la parole à Samuel (v. 725); ces deux détails sont inventés par La Taille. — Au 4e acte, son projet de suicide est fondé sur divers motifs : d'abord le sentiment qu'il est vain de résister à la fatalité, puisque sa mort est « préfixée », en outre l'amour-propre, la honte de tomber vivant aux mains de ses ennemis[4], l'amour de la gloire (v. 1088), enfin l'amour de ses « pauvres enfants », à qui il veut tenir « partout fidèle compagnie ».

1. Celui de l'écuyer est loué par son camarade (v. 1403).
2. V. 313 et 796. Cf. aussi les vers 922 et 1030.
3. Mlle Thiel appelle le Saül biblique un impulsif.
4. V. 1074. Cf. *I Rois* XXXI, 4.

Ainsi donc, quand on se penche sur cette figure, on y découvre une grande complexité. Combien, en comparaison, le Saül de Des Masures nous paraît sommairement esquissé ! Il est vrai que, chez le calviniste belge, Saül sert de repoussoir à David et d'épouvantail aux pieux spectateurs; La Taille, lui, n'est pas « uniquement préoccupé de la faute et du problème théologique »[1].

Cette richesse psychologique nous incite à poser de nouvelles questions : l'auteur a-t-il bien rapproché les uns des autres ces éléments que nous avons isolés, ou forment-ils un assemblage incohérent? En outre, cette complexité est-elle immuable d'un bout à l'autre de la pièce, ou bien le caractère évolue-t-il? Enfin, est-il dramatique, une action intéressante est-elle créée par lui? Faguet, qui ne s'est guère soucié des influences si diverses qui ont présidé à la conception du personnage, admire sa cohésion et son évolution[2]. Moi aussi, je ne vois pas de contradiction entre l'anxiété qui accable le roi après l'accès de folie, et la farouche résolution du 4e acte : Saül a été un grand homme de guerre, aussi son âme instable et abattue peut-elle, dans une situation désespérée, avoir un magnifique sursaut. Mais il nous est impossible de savoir s'il tombe sous les coups de l'aveugle et cruelle Fatalité ou d'un Dieu juste[3], et si, en épargnant Agag, il a commis un crime ou un acte généreux : ce point essentiel reste obscur, parce qu'il y a conflit dans l'âme de l'auteur entre l'influence de la Bible et de la morale chrétienne et celle d'Aristote et du théâtre grec.

Ce caractère est « vraiment tragique et... de nature à intéresser tous les cœurs »[4]. Mais Mlle Thiel nie sa valeur dramatique : « La lutte dans l'âme du héros diffère des conflits psychologiques qu'offre la tragédie du XVIIe siècle où l'action est conduite d'acte en acte par les résolutions ou les oscillations de la volonté du héros »[5]. Evidemment, Saül ne crée pas l'action : il la subit; comment s'en étonner, puisqu'il est un anxieux et

1. Mlle Thiel, *La figure de Saül*, p. 36.
2. *La tragédie*, p. 164.
3. La Taille s'exprime plus nettement dans la préface qu'il mit à l'*Alexandre* de son frère : « Fortune ou plutôt Dieu... », « Fortune (si Fortune on doit appeler l'entresuite des choses et l'ordre certain qu'en l'univers Dieu a de tout temps établi)... » C'est la Prédestination de la religion calviniste.
4. Faguet, p. 157.
5. P. 32, Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 14.

une velléitaire? Ses paroles, ses décisions ne modifient pas la conduite d'autrui (sauf, à la fin, celle de l'écuyer), tandis que, depuis le *Cid*, nos dramaturges classiques accordent une large place à ces réactions réciproques des personnages. Mais, si la pièce manque d'imbroglio, le caractère de Saül suscite notre curiosité, car il ne se découvre pas tout d'un coup. Au paroxysme du 1er acte succède un état de stupeur douloureuse, interrompu seulement par des interrogations angoissées; au 3e acte, la prophétie de Samuel le remplit d'effroi, comme dans la Bible, mais aussi lui inspire un sentiment de révolte contre Dieu. A l'acte suivant, un nouveau fait, la victoire des Philistins, lui confère l'énergie suprême de ceux qui n'ont plus rien à sauver. Ainsi, deux événements, dont le premier a été causé par sa curiosité impie, modifient son caractère ou bien en découvrent des aspects nouveaux. Par là, ce caractère a une valeur dramatique et excite un grand intérêt.

A côté de Saül, les autres personnages font figure de comparses. A quelques-uns La Taille a donné des traits précis. Une brève apparition suffit pour nous révéler la bravoure juvénile de Jonathas. Le rôle de l'Amalécite au 5e acte est bien imaginé : ses basses flatteries, son étonnement de la générosité de David, sa défense désespérée et enfin ses invectives font de ce comparse un personnage vivant et naturel. L'écuyer et les Lévites sont vertueux et impersonnels; toutefois l'auteur a eu soin de nous préparer, par les vers 1095-1098, au suicide par lequel l'écuyer donne un éclatant démenti à sa maxime du vers 1003. La sorcière est un personnage ambigu, qui unit l'impiété [1] à la compassion [2].

IV

La composition.

L'*Art de la tragédie* nous a appris l'importance que La Taille attachait à la composition. Essayons d'imaginer le travail de son esprit, quand il construisait sa pièce. Le chapitre XXXI du premier *Livre des Rois* fournit la catastrophe nécessaire; sa

1. Parce que La Taille veut détourner ses lecteurs de « l'art maudit des devins » (II, XCIII).
2. Conformément à la Bible et à Josèphe.

matière sera répartie en deux actes : d'abord, nous assisterons à la discussion de Saül et de son écuyer, puis un récit nous apprendra son suicide, action sanglante qui ne doit pas être mise à la scène. D'autre part, le chapitre XXVIII contient un événement étrange et pathétique, l'apparition d'un esprit que suscite une sorcière et qui annonce à l'intéressé d'affreux malheurs; or la vraisemblance, au XVI^e siècle, ne s'oppose pas à la production d'un spectre sur la scène [1]; cet épisode remplacera avec avantage le songe traditionnel : La Taille le met donc au centre de sa pièce, en développant le pittoresque et le pathétique et en négligeant les détails culinaires du verset 24.

Mais la Bible et Josèphe mènent pour ainsi dire de front la biographie de Saül et celle de David : pendant la lutte de l'un contre les Philistins, l'autre venge sur les Amalécites le pillage de Siceleg; puis il punit le faux meurtrier de Saül et déplore la mort de celui-ci. La Taille réserve à la fin de sa pièce le châtiment de l'Amalécite et le fameux cantique. Mais il ne peut interrompre l'histoire de Saül pour nous montrer David en campagne : les unités d'action et de lieu s'y opposent [2]; nous saurons donc la défaite des Amalécites par un autre récit, et, selon l'habitude classique, c'est au chœur qu'il sera débité. Mais par qui? Eh bien, par cet Amalécite qui au dénouement prétend avoir tué Saül. Sa présence à l'armée israélite s'explique facilement : sa fuite l'a conduit près du camp de Saül, il rencontre les Lévites, et ses instincts d'aventurier le déterminent à y rester.

Si nous plaçons au centre de la tragédie l'apparition de Samuel et à la fin la mort de Saül et la douleur de David, que mettrons-nous au début? Bien des auteurs du XVI^e siècle se seraient contentés à peu de frais et auraient rempli les deux premiers actes de récits et de lamentations [3], ou bien ils auraient

1. Le livre d'Ern. Friedrich intitulé *die Magie im französischen Theater des XVI und XVII Jahrhunderts* (*Münchner Beiträge*..., XLI, 1908), est bien documenté. Les conjurations magiques formaient une scène à grand spectacle, qui faisait partie des pastorales françaises ; mais déjà, avant elles, la *Soltane* de Bounin (1561) en contient deux. Dans les *Ombres* de Filleul (1566) un démon tue les troupeaux (cf. *Saül*, v. 735). Le *Négromant* que La Taille a traduit de l'Arioste, est une satire contre la magie. L'anneau enchanté du vers 634 est emprunté à l'*Orlando furioso* ou à d'autres ouvrages modernes ; mais Sénèque, lui aussi, fournissait des modèles d'évocations (*Œdipe*, v. 619) et de conjurations (*Médée*, v. 681-839, — *Hercule sur l'Œta*, v. 541).

2. Si Des Masures avait traité ce sujet, il eût probablement entrelacé l'histoire de David à celle de Saül.

3. Cf. Faguet, p. 159.

dépeint la joyeuse insouciance des Juifs, conformément au principe de la tragédie : début heureux, fin malheureuse. Mais La Taille veut, dès le début, frapper et émouvoir l'esprit du spectateur, et il remplace les discours inutiles par des péripéties. Il sait que Saül avait des accès de mélancolie et de folie furieuse, et comme ses prédécesseurs, il rapproche les personnages de la Bible des héros des tragédies anciennes; Saül « furieux » le fait donc penser à Ajax et à Hercule « furieux ». La tragédie de Sophocle et celle de Sénèque représentent chacune les deux moments de la crise : le paroxysme, puis la dépression et le retour à la raison. De même, la crise de Saül s'étendra sur les deux premiers actes, et une partie du 4e acte de l'*Hercules furens* sera textuellement traduite au début du 2e [1]; mais, tandis que Sénèque met en scène le meurtre des enfants d'Hercule, les sanglantes violences de Saül se passeront à la cantonade, et les spectateurs ne verront que la vaine poursuite de ses fils. Quant à l'*Ajax* de Sophocle, l'auteur lui a peut-être emprunté quelques mots [2].

Notre tragédie sera donc disposée ainsi :

I. — Crise de Saül et exposition;

II. — Retour de Saül à la raison; anxieux, il décide de consulter la sorcière;

III. — Récit de la défaite des Amalécites. Evocation et prophétie de Samuel, qui terrifie Saül;

IV. — Récit du combat et de la mort des fils de Saül; il pense à se suicider;

V. — Récit de la mort de Saül, punition de l'Amalécite, douleur de David.

La durée des événements est de plusieurs jours dans la Bible, et seulement de 12 heures dans la pièce : l'on a soin de nous apprendre que les transports de Saül, la défaite des Amalécites, la consultation de la sorcière, la mort de Saül et la rencontre de David et des fuyards ont lieu dans la même journée [3]. Quant à l'unité de lieu, elle existe, mais l'auteur n'en a pas la concep-

1. Werner rapproche les vers 1-6, 228-232, 233-246, 254-258, 262, 263-268 de *Saül*, des vers 939-944, 1044-1050, 1082-1092, 958 et 967-974, 1092, 1138-1140 d'*Hercules furens*.

2. Comparez les vers 225-226 de *Saül* et les vers 55 et 298 d'*Ajax*, les bizarres exclamations de Saül (v. 782) et les αἰαῖ d'Ajax (v. 430).

3. Cf. Rigal, *De Jodelle à Molière*, p. 55 ; Creizenach s'est trompé à ce sujet (II, 494).

tion étroite qui régnera dans la seconde moitié du XVII[e] siècle; comme dans *Baptistes*, *Didon*, *la Troade*, etc..., la scène se compose de deux ou trois lieux, dont le rapprochement ne choque pas la vraisemblance [1]. Aux actes I et II, comme dans *Ajax* et dans une partie de la trilogie de Des Masures, l'action se déroule devant la tente du héros, dont l'intérieur n'est pas visible. D'autres tentes sont sur la scène ou dans la coulisse (v. 268). Au 3[e] acte, nous sommes devant la maison de la sorcière, à Endor [2]; l'on nous prévient que le camp en est tout près [3] (v. 467 et 596). Les deux derniers actes se passent dans des lieux vagues, et non pas sur le champ de bataille ou au camp [4] (cf. v. 917, 1164, 1200, 1337). Donc, on peut, avec Rigal, se représenter la scène comme un lieu indéterminé compris entre une maison et une tente.

Que vaut ce plan ? Il est supérieur à ceux de la plupart des tragédies contemporaines : l'action est une, puisque tout se ramène à Saül, et elle ne chôme guère. L'intérêt dramatique est produit dès le début, et ensuite ne diminue plus. A part les meurtres, tout ce qui touche Saül, est mis à la scène : accès de folie, appel à Dieu, apparition, projet de suicide; aussi l'effet pathétique est-il intense. Que le roi soit aux prises avec la folie, avec Samuel ou avec les Philistins, on sent toujours la présence des forces surnaturelles, et tout donne le sentiment de l'impuissance de l'homme sous l'étreinte de Dieu ou de la Fatalité. Le 5[e] acte lui-même ne dépare pas l'ensemble; d'abord, le récit de la mort de Saül était nécessaire, et il faut une profonde impression sur David [5]; le cantique est très touchant [6]; de plus, l'auteur a évité que le dénouement, qui est, en somme, l'accession de l'Elu au trône, ne parût heureux : l'élévation subite de David lui inspire

1. Le commentaire de Voltaire sur Corneille contient cette précieuse définition de l'unité de lieu : « C'est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine » (éd. Moland, XXXII, 366). Les tragédies du XVI[e] siècle en offrent souvent l'application.

2. Rigal a fait bonne justice des idées romantiques de Faguet sur le décor du 3[e] acte.

3. Il paraît qu'en réalité une vingtaine de kilomètres les séparait l'un de l'autre.

4. Faguet, Werner et Rigal se trompent en plaçant l'action des deux derniers actes à Endor ou devant la tente de Saül ; si telle était la pensée de La Taille, il n'eût pas manqué d'indiquer le lieu par la bouche d'un des personnages.

5. « Nous sommes bien loin de ces récits du 5[e] acte, froids et languissants, qui intéressent plus le spectateur que les personnages en scène » (Faguet, p. 165).

6. L'auteur y insiste sur le délicieux amour fraternel de Jonathe pour David.

de l'angoisse [1], et les malédictions de l'Amalécite laissent deviner d'autres catastrophes qui s'abattront sur lui [2]. Enfin, comme le remarque Werner, les brèves allusions du 1er acte et le récit du 3e nous ont préparés à voir David sur la scène, et le rôle de l'Amalécite témoigne d'une véritable adresse dans l'art de rassembler les fils d'une intrigue.

Cependant, il faut signaler quelques défauts. Ainsi, l'auteur serait bien en peine de motiver la présence du chœur à Endor, et Rigal observe avec raison que la sorcière et Saül, agissant en grand secret, n'ont que faire de ces témoins hostiles; en outre, bien que les Lévites aient toujours des fonctions pacifiques, l'inaction de ceux-ci pendant quatre actes est choquante; dans *Jephthes*, Buchanan avait su mêler à l'action le chœur des jeunes filles. Il y a des hors-d'œuvre : la biographie de Saül récitée par l'écuyer est trop longue; si les sentences, les discussions et les tirades de morale ne sont pas mentionnées dans l'*Art de la tragédie*, en revanche elles tiennent dans la pièce une place excessive : vous rencontrez la tirade païenne de Jonathe sur les ennuis de la vieillesse, la discussion sur la divination, les airs connus sur l'inconstance de la fortune, l'*aurea mediocritas* et les malheurs de la royauté [3]. *Jephthes* fournit l'éloge païen de l'homme d'action qui préfère la gloire à la médiocrité : les vers 1033-1040 de *Saül* ne sont pas imités d'Horace, comme le dit Werner; c'est la traduction de ce couplet de Symmachus :

> At ego beatum potius illum duxero,
> Cui vera virtus peperit æternum decus :
> Quem de tenebris erutum popularibus
> Splendore, vulgo et separatum a deside,
> Gloria futuris merita sæclis consecrat.

1. Cette idée n'est pas exprimée dans la Bible. Faguet compare l'émotion de David à celle du Josué de Vigny, et lui attribue un sentiment de « terreur religieuse ». Je crois plutôt que La Taille pensait au lieu commun des malheurs des rois, qui est d'origine païenne.

2. ...Que la faim, que la peste,
Et que la guerre infectent tes pays,
Que contre toi s'arment tes propres fils.

3. W. Küchler blâme vivement Werner d'avoir aligné en face de ces passages de nombreuses références aux traités et aux tragédies de Sénèque, aux ouvrages philosophiques de Cicéron, aux odes d'Horace, etc... (*Zeitschrift für fr. Sprache*, t. XXXIV, p. 45). Un poète de la Renaissance, dit-il, n'avait pas besoin, pour ces sentences banales, de consulter les auteurs anciens. Je le crois aussi, mais La Taille a peut-être feuilleté, pour le suicide et la divination, ces recueils de sentences qui étaient si répandus au XVIe siècle.

La Taille a malencontreusement placé ce lieu commun à un moment de crise. Enfin, le pédantisme de la Renaissance se manifeste en des développements oiseux sur la magie (v. 469-476, 535-540, 629-644, 733-739). Mais, en somme, ces défauts ne balancent pas les éminentes qualités de la pièce.

V

La forme.

Les chœurs n'ont rien de remarquable; l'auteur a employé des vers de sept ou de huit pieds; l'un rime en *ababcc;* les autres sont en rimes plates; l'un d'eux ne contient que des rimes masculines. Le chœur qui termine le 4e acte, possède une espèce de refrain. En dehors des chœurs, l'alternance des rimes est observée, et tous les vers sont des alexandrins, sauf le dernier acte, qui se compose de décasyllabes [1]; la césure du sixième pied est généralement observée, mais les enjambements sont fréquents.

Le vocabulaire contient des néologismes, qui sont presque uniquement des verbes (*perenniser*, *désendormir*, etc...). Quelques tournures font penser à la Pléiade : *use fier de rigueur*, *le creux des enfers*. Le style est souvent réaliste, et il nous paraît même un peu grossier : *aboyer* (1300, 1319), *escarbouiller* (1075), *se r'empêtrer* (443), *il hurle* (1389), *regimber du pied* (245), *fourrager les villes* (350), *charogne* (388), *digérer son ire* (238), *éplucher les moyens* (48), etc...; mais ces mots et ces images ne choquaient pas les lecteurs de l'époque, et Garnier emploie, dans la *Troade*, *escarbouiller* et *charongnier*.

Quelques comparaisons proviennent de la poésie antique, certaines sont traduites de l'*Hercules furens*. On rencontre çà et là des périphrases et des antithèses [2]. Naturellement l'auteur pratique de temps en temps le dialogue stichomythique. La mythologie n'est mise à contribution que deux fois (v. 255 et 644).

1. Si Jacques de La Taille a naturellement écrit son *Alexandre* en... alexandrins, dans *Daire* la fin de chaque acte est en décasyllabes.

2. La Taille en introduit une dans le cantique de l'arc (v. 1427-32). Remarquez cette heureuse alliance du concret et de l'abstrait :

Choir l'orgueil et le tronc du géant trop superbe.

Le langage biblique n'apparaît guère dans la paraphrase du cantique : La Taille laisse de côté le sang et la graisse des ennemis, et les comparaisons avec le courage des lions et la rapidité des aigles; en vrai classique, il préfère à ce style exotique les idées générales (le thème de la gloire, v. 1480-96) et la psychologie (l'affection de Jonathas). Par contre, une apostrophe de Saül à Dieu a un air biblique, bien que la métaphore dont elle est ornée, ne se trouve pas dans l'Ecriture sainte :

> Tu m'as doncques, Seigneur, tu m'as donc oublié [1],
> Donc en ton cœur scellée est ton inimitié
> D'un sceau de diamant, plus doncques tu ne m'aimes,
> Tu élis donc des rois de mes ennemis mêmes.

Le style manque de nerf; les inversions l'alourdissent, les enjambements lui donnent l'allure de la prose, et les répétitions, volontaires ou non, sont un peu trop fréquentes. Mais parfois la phrase a un mouvement éloquent qui nous émeut; lisez à haute voix les adieux funèbres de David à Jonathas :

> Hélas, hélas, quand pourrai-je oublier,
> Cent fois ingrat, ce tien propos dernier
> Quand tu me dis : ô cher David que j'aime
> Plus que mes yeux, ni que ma vie même,
> Je vas mourir, et suis certain que Dieu
> T'a confirmé le royaume hébrieu;
> Mais, si je meurs, je te prie de grace
> Qu'il te souvienne après moi de ma race.
> Toujours, toujours de ce bienheureux jour
> Qui nous lia d'un réciproque amour,
> Au cœur j'aurai la souvenance empreinte,
> Et ne sera oncq la mémoire éteinte
> De tes bienfaits...

ou la résolution désespérée de Saül :

> Mourons, mourons; et toi, mon écuyer loyal,
> Qui m'as servi toujours en mon bien, en mon mal,
> Je te pry par l'amour que tu dois à ton maître,
> Et par la loyauté qu'en toi je connais être,
> Fais-moi ce dernier bien, si ton féal désir
> Continue toujours à me faire plaisir :
> De grâce viens m'occire, et délivre ma vie

1. Cf. Psaumes, *passim*.

Du mal insupportable où elle est asservie.
Voilà mon sein, ma gorge, et par où tu voudras
Je suis prêt d'éprouver la roideur de ton bras.

La description de la bataille, au 4e acte, n'a pas le brio de celle de la victoire de Jephthé [1], mais elle ne contient pas de détails superflus, ni d'expressions ampoulées [2], elle unit le pittoresque au pathétique. Le couplet de Jonathas sur la beauté d'une mort précoce et glorieuse contient des vers bien frappés et des expressions énergiques; il fait penser aux meilleurs *Hymnes* de Ronsard :

Nécessité nous force, et puisqu'il faut qu'on meure,
Vaut-il pas mieux mourir vaillamment à cette heure,
Qu'attendre les vieux ans pleins d'oisive langueur,
Ennemis de vertu, de force et de vigueur ?
Qu'on loue qui voudra, la vieillesse débile
Pour son grave conseil, pour son avis utile;
« Il n'est que l'ardeur jeune et d'avoir au menton
« Plutôt l'or que l'argent. Voire encore dût-on
Eprouver mille hasards, et par mainte aventure
Sacrer son nom heureux à la gloire future.
Hâtons-nous donc, avant que le destin tardif
Nous fasse languir vieux en un lit maladif,
Et prodiguons dispos cette mortelle vie,
Qui d'une autre éternelle, après, sera suivie.
Je me tuerais plutôt que de me voir si vieux
Traîner dessus trois pieds mes jours tant ennuyeux,
Aux hommes déplaisant, fâcheux, mélancolique,
Et du tout inutile à la chose publique;
Puis, sans être, à la fin, ni honoré ni plaint,
Dévaler aux enfers comme un tison éteint.

1. Buchanan a peut-être fourni quelques traits à La Taille : cf. v. 293-299 de *Jephthes* et v. 933-934 de *Saül*.
2. Je pense à Garnier et à son école.

CHAPITRE XXII

Jean de La Taille.

(Suite).

I. Analyse de « La Famine ». — II. Les sources. — III. La place de « La Famine » dans l'œuvre dramatique de La Taille. — IV. L'influence des deux tragédies. — V. Conclusion.

I

Analyse de " La Famine ".

Entre 1563 et 1573 La Taille composa une suite à *Saül furieux*. Il lut dans la Bible que l'ire du Seigneur n'avait pas été apaisée par le suicide du réprouvé et par la mort de ses fils, et qu'il avait encore exigé le sacrifice de ses derniers descendants. Leur triste histoire était un de ces événements extraordinaires et atroces qui convenaient, selon La Taille, à la tragédie; en outre, le croyant y voyait la marque terrible et mystérieuse de la Providence, et l'humaniste rapprochait ce massacre d'enfants de celui de Polyxène et Astyanax. Il composa donc la tragédie de la *Famine ou les Gabéonites*.

Elle se compose de 1.366 vers. Pas de prologue ni d'épilogue. Les cinq actes comprennent entre 214 et 340 vers. Le chœur est anonyme, les autres personnages ne lui adressent pas la parole, il n'intervient pas dans l'action, rien ne permet d'affirmer qu'il y assiste; les tirades qu'il chante, à la fin des quatre premiers actes, forment 198 vers. Personnages empruntés au chapitre XXI du deuxième *Livre des Rois* et au septième livre des *Antiquités* de Josèphe : David, le prince des Gabéonites, Resefe, ses fils Armon et Mifibožet, sa belle-fille Mérobe[1]. En outre, La Taille fait inter-

1. Dans la Bible c'est Michol; comme elle avait été l'épouse de David, La Taille la remplace par sa sœur, afin de ne pas l'opposer à son ancien mari et de celer sa bigamie.

venir Joabe, conseiller de David [1], et emploie à la fin le messager classique. Cette fois, le lieu de la scène est indiqué : c'est la ville de Jérusalem; et on peut préciser davantage : d'un côté les femmes se tiennent devant le tombeau de Saül [2], de l'autre David, Joabe et le prince discutent en un lieu indéterminé. La pièce n'a pas été réimprimée depuis le XVII[e] siècle, mais Faguet [3] en cite des passages copieux.

L'exposition nécessite un acte et demi. Au début, dans un long monologue, David décrit éloquemment les ravages de la famine [4], avoue son anxiété et demande à Dieu de révéler ses desseins. Puis, il discute de la situation avec Joabe et l'envoie consulter le prophète Nathan [5]. Enfin, le chœur décrit les effets de la maladie [6] et s'incline devant la colère du Seigneur. Dans cet acte, rien ne nous a révélé l'existence de la famille de Saül.

Par contre, tout le second acte lui est consacré. Il se compose d'un long dialogue entre la veuve et la fille de Saül: d'abord, elles résument les malheurs du feu roi et de sa famille; ils n'ont pas apaisé la haine de Dieu; en effet, l'ombre de Saül est venue cette nuit annoncer à Resefe que leurs enfants et ceux de Mérobe allaient être sacrifiés. Ici commence l'imitation des *Troades* de Sénèque : à part les allusions à la guerre de Troie, La Taille reproduit tous les détails pathétiques de son modèle, le « *fessus ac dejectus et fletu gravis* », le *fallax per ipsos umbra complexus abit* », le « *hos vultus meus habebat Hector* » [7], etc... Tout comme Andromaque dans l'original, Mérobe propose de cacher les enfants dans le tombeau de Saül et ceux-ci se décident avec peine

1. La Bible le nomme en d'autres circonstances.

2. Même accessoire dans la *Cléopâtre* de Jodelle, le *Marc-Antoine* et la *Troade* de R. Garnier. Rigal s'aventure beaucoup en situant l'action dans un *cimetière* et *dans* le palais de David (*De Jodelle à Molière*, p. 67).

3. Il les accompagne d'erreurs singulières et d'éloges excessifs : il a pensé aux *Troyennes* d'Euripide auxquelles La Taille ne doit rien, et n'a pas remarqué le plagiat éhonté des *Troades* ; aussi loue-t-il dans la *Famine* « l'invention personnelle et originale » ! Il attribue à l'apparition de Saül des raisons subtiles, et croit voir Joabe pleurer. En 1885, dans un article de la *Zeitschrift für neufr. Sprache und Litteratur*, Kulcke a étudié les rapports de la *Famine* avec les *Troades*.

4. Cf. le monologue initial de l'Œdipe de Sénèque, et particulièrement les vers 1-4, 31, 73, 74. Dans son *Chilpericus* (1558) Roze a plagié textuellement une partie de la description de la peste thébaine.

5. La Bible dit seulement : « Et David consulta l'Eternel ».

6. Même thème dans le premier chœur de l'*Œdipe* de Sénèque, mais je n'ai constaté aucune ressemblance dans les détails.

7. Le récit de l'apparition d'Hector a été en partie plagié par Roze dans *Antonius et Cleopatra*, par Poullet dans *Charite* (1595), etc...

à y entrer. Le chœur nous fait sentir la vanité de cette ruse en affirmant la faiblesse de l'homme devant le destin, devant Dieu.

Le début du 3e acte nous ramène à la Bible, qui fournit la réponse de l'oracle et le dialogue de David avec le chef des Gabéonites. Joabe est revenu, et rapporte à David la réponse de Dieu : « Apaisez les Gabéonites, dont Saül a massacré les parents ». Mais voici justement leur prince. Pour supprimer la famine, David lui offre beaucoup d'or, mais le prince refuse les richesses et exige la crucifixion des fils de Saül sur le mont Gabéon. Tandis que, dans la Bible, David s'incline devant cet ordre barbare, ici il proteste, et demande la grâce des enfants; dans cette discussion, La Taille s'est souvenu du 2e acte des *Troades*, où Agamemnon prend contre Pyrrhus la défense de Polyxène. Joabe reproche au roi sa pitié, et il part à la recherche des enfants.

Devant le tombeau de Saül, les deux veuves échangent quelques paroles. C'est une scène d'attente, pendant laquelle Joabe se déplace, soit à la vue du public, soit par les coulisses. Ensuite il arrive auprès des femmes, et Mérobe s'en va, de peur de se trahir; cette crainte, le vieillard de Sénèque l'avait exprimée au vers 514. Resefe reste seule en présence de l'ennemi, parce qu'il est difficile, en pareille circonstance, de faire parler différemment deux mères, et parce que, chez Sénèque, Andromaque est seule à lutter contre Ulysse. Le dialogue d'Ulysse et d'Andromaque, si pathétique et si bien écrit, qui est dans toutes les mémoires [1], se retrouve en grande partie dans les 110 alexandrins qu'échangent Joabe et Resefe. La Taille a supprimé la tirade d'Ulysse sur la guerre de Troie et les apostrophes d'Andromaque à son fils absent. Mais Resefe répète le serment ambigu de la veuve d'Hector (*Troades*, v. 604; Faguet, p. 113); Joabe, persuadé, se dispose à partir, puis il se ravise, il épie sur le visage de Resefe les signes d'émotion qui lui révéleront l'existence des enfants. Mais, quoiqu'il la menace de tortures terribles, elle reprend son sang-froid [2]. Il décide alors de fouiller le tombeau : comme Andromaque, Resefe s'indigne de cette

1. Du reste, nos dramaturges lui ont fait de fréquents emprunts. Dans sa *Troade*, Garnier l'a traduit et a amalgamé la pièce de Sénèque à deux tragédies d'Euripide ; la situation et les caractères se retrouvent dans les *Lacènes* de Montchrestien ; l'*Andromaque* de Racine lui doit quelques traits.

2. Ceci est traduit d'un passage de Sénèque qui se trouve avant la fausse sortie d'Ulysse.

profanation [1]; elle garde la grandiloquence de son modèle et se compare aux Amazones et aux Bacchantes. A ce moment, tandis que les soldats s'apprêtent à démolir le tombeau, l'action se dérobe à nos yeux, et le chœur débite des maximes édifiantes sur les épreuves infligées aux justes et sur la réversibilité des peines.

Le 4e acte développe en 280 décasyllabes la scène des *Troades* qui se passe entre Ulysse, Andromaque et Astyanax. Resefe fait sortir du tombeau Armon et Mifibozet [2] et implore la pitié de Joabe, en lui souhaitant d'éviter de tels malheurs (cf. *Troades*, v. 695-703); mais il préfère le salut d'Israël à celui des deux enfants (cf. *ib.*, v. 738), et il argue de la volonté divine (*ib.*, v. 750). Resefe affirme que Dieu ne peut être cruel, et vante le bonheur de vivre; à Joabe évoquant les torts de Saül envers les Gabéonites, elle répond qu'ils ne méritaient aucune pitié [3]. Elle l'injurie, mais il dédaigne ses attaques (*ib.*, v. 751-760).

Alors, comme Andromaque dans la tragédie latine et la mère de Polyxène dans l'*Hécube* d'Euripide, Resefe se tourne vers ses enfants; mais, tandis qu'Astyanax se blottit peureusement dans les bras de sa mère [4], Armon et Mifibozet refusent de supplier Joabe, ils préfèrent la mort à l'esclavage [5], et bravent l'ennemi : si la vie leur était laissée, ils combattraient David: Joabe, lui-même, reconnaît leur courage, il les exhorte à se sacrifier pour Dieu, comme jadis la fille de Jephthé [6]. Armon demande à sa mère :

> Que dirons-nous là-bas à tous nos frères
> Et à Saül [7] ?

« Contez-leur mes misères », répond-elle, en souhaitant l'arrivée de Satan pour les venger [8]. Ses enfants suivent Joabe d'un pas ferme, en déclarant que la vie ne vaut pas une mort glorieuse et patriotique; en vain essaie-t-elle de les retenir en assimilant

1. Le monologue dubitatif d'Andromaque (v. 643-653) est laissé de côté.
2. Il y a contradiction entre le 2e acte, où les sept enfants sont enfermés dans le tombeau, et celui-ci, où les fils de Mérobe ont une cachette différente.
3. Ces répliques remplacent un argument d'Andromaque : les Grecs, disait-elle, n'ont rien à redouter de cet enfant.
4. Son courage n'éclatera qu'au moment du supplice (*Troades*, v. 1091-1104).
5. C'est aussi le thème développé par Polyxène dans un admirable discours (*Hécube*, v. 342).
6. Souvenir de la pièce de Buchanan.
7. Cf. *Hécube*, v. 422-423.
8. Est-ce une réminiscence de l'*exoriare aliquis* de Didon ?

leur attitude au suicide et en montrant l'ignominie de leur supplice : ils restent inébranlables [1].

Elle demande alors à Joabe de la tuer [2]; il refuse. Puis elle leur adresse des adieux inspirés des vers 800-811 des *Troades*. Armon, ému, va pleurer [3], mais Joabe part avec les deux enfants pour chercher leurs cousins, et Resefe les suit à distance (cf. Faguet, p. 179-181).

Le chœur célèbre avec emphase l'amour maternel de Resefe et le courage de ses deux fils.

Le 5e acte reproduit en partie celui des *Troades* où le *nuntius* apprend à Hécube et à Andromaque la mort d'Astyanax et de Polyxène. Comme Resefe a assisté à la crucifixion [4], c'est à Mérobe que le messager débite son récit. Vêtue d'une robe noire, elle est prostrée sur le sol [5]. Il décrit l'endroit, la foule des curieux (cf. *Troades*, v. 1079-1083), le regard serein et la beauté des victimes (*ib.*, v. 1094 et 1140), la compassion des spectateurs (*ib.*, v. 1099) : à leur tour, les enfants s'émeuvent, mais bientôt leur courage se raffermit. Le prince les offre aux mânes des Gabéonites : son discours est copié sur celui de Pyrrhus [6]. Comme la Polyxène d'Euripide, les enfants répondent en quelques mots. Puis, on les étend sur les croix, on perce leurs pieds : ici, le lecteur ne peut s'empêcher de songer à l'affreux spectacle que les mystères de la Passion exhibaient et que notre poète blâme dans l'*Art de la tragédie*. Le peuple crie d'émotion, et la nature prend le deuil de ce malheur : le soleil se couvre de nuages, les oiseaux gémissent, les cèdres pleurent. Resefe aperçoit de loin le spectacle, et accourt; bien que ses fils, émus, lui demandent de s'éloigner, elle embrasse les croix et jure de protéger leurs cadavres contre les bêtes [7]. Ils meurent en se disant adieu. — Ici s'arrête le récit du messager, en 153 alexandrins [8]. La pièce finit sur les lamentations de Mérobe, qui désire la mort, et qui

1. Ce passage remplace la description gracieuse, mais trop prolongée des occupations auxquelles Astyanax aurait pu se livrer plus tard (*Troades*, v. 767-786).

2. De même l'Hécube d'Euripide (v. 387).

3. Ses adieux au sein maternel sont inspirés du vers 424 d'*Hécube* ; R. Garnier qui professe déjà le respect des « bienséances », n'a pas osé le traduire !

4. Verset 10.

5. De même l'Hécube d'Euripide (v. 486).

6. *Hécube*, v. 534, récit du héraut Talthybios.

7. Verset 10.

8. Dans les *Troades* le récit correspondant comprend 36 vers, et celui d'*Hécube* 61 vers.

regrette la naissance de ses enfants; de même, Hécube termine les *Troades* par un monologue et s'écrie : « *Sola mors votum meum* ».

II

Les sources.

Que l'on étudie dans les *Gabéonites* la composition, les personnages ou le style, on aboutit à dresser un catalogue de plagiats. A l'histoire La Taille a emprunté peu de choses : la consultation de l'oracle, la déclaration du prince, la crucifixion, et le dévouement de Resefe; et même il a négligé la générosité de David envers le fils de son ami Jonathas [1]. Euripide a fourni des traits de caractère, des détails touchants : la résignation courageuse des enfants, la demande de Resefe de partager leur sort, l'adieu au sein maternel, la posture pathétique de Mérobe, et quelques circonstances de la mort [2]. A peu près tout le reste provient de Sénèque : le 2e acte des *Troades* a inspiré la discussion de David avec Joabe et le prince; le 3e acte tout entier a fourni le récit de l'apparition de Saül et le stratagème du tombeau (acte II), la quête des enfants (acte III, sc. 2), et leur séparation d'avec leur mère (acte IV); le 4e acte qui concerne Hélène, a été laissé de côté, mais le 5e a donné le récit du messager et les lamentations de Mérobe. Enfin le 1er acte de son *Œdipe* ressemble singulièrement à celui de la *Famine*. Que reste-t-il d'original dans la composition? les chœurs qui tirent de cette sombre histoire une doctrine religieuse, le retour de Joabe, la discussion sur le suicide et sur l'ignominie de la croix [3] : c'est peu.

1. Verset 7.
2. Je n'ai pu déterminer si La Taille avait recouru à l'original ou s'il s'était servi de la traduction fidèle d'Erasme.
3. Voici le passage :

ARMON

Vaut-il pas mieux que nous mourrions à tort,
Que justement?

RESEFE

Las, cette fâcherie
Je n'aurais jà, si pour votre patrie
Vous trépassiez, ainsi que vos germains,
Avec la pique et les armes aux mains,
Mais vous mourrez par le même supplice
Que meurent ceux desquels on fait justice,
Comme meurtriers, faussaires et larrons.

MIFIBOZET

Pensez, pensez, non comme nous mourrons,
Mais pourquoi c'est.

Les caractères que Faguet admire tant, ont été dessinés par Sénèque et par Euripide : Ulysse s'appelle Joabe, et Andromaque Resefe; Polyxène a changé de sexe : la princesse avertie des hontes de l'esclavage s'est transformée en un adolescent déjà raisonneur. Le mérite de l'auteur consiste à rehausser le caractère de David en lui prêtant des sentiments généreux [1] et en lui opposant l'insensibilité de Joabe, à donner un caractère différent aux deux mères [2], à prêter quelques défauts à Armon, et enfin à attribuer à l'hérédité le stoïcisme hautain et vaniteux des enfants de Saül : si l'on ne pensait au courage déployé par Saül dans la bataille et dans le suicide, cette attitude parfaitement païenne ne semblerait convenir ni à la nationalité, ni à la religion, ni à l'âge des deux jeunes héros.

Comme La Taille traduit plus souvent qu'il n'adapte, la rhétorique de Sénèque se retrouve dans son style. A peine a-t-il négligé quelques comparaisons épiques qui fleurissaient le langage d'Ulysse et d'Andromaque. Il garde les accumulations d'épithètes grandiloquentes (par ex., *Troades*, v. 1057). Il lui emprunte les périphrases géographiques, les énumérations de supplices, les amplifications, les descriptions macabres, les *adunata*, les comparaisons épiques : passe encore que le chœur égale Resefe, pour l'amour maternel, à une lionne, à une tigresse et à un pélican, mais le messager israélite a tort de la comparer en quatre vers à un rocher *alpin !* L'auteur a été prendre dans *Agamemnon* l'idée de cet atroce jeu de mots : « La mère affamée... ses entrailles paît de ses propres entrailles » [3]. Il s'efforce aussi d'atteindre à la concision vigoureuse du poète latin; s'il traduit le vers 461 en trois décasyllabes (Faguet, p. 171), l'apostrophe à Hector : « *ut Ulyssem domes, vel umbra satis est* », ne perd rien de sa vigueur dans cet alexandrin :

Viens : pour dompter Joabe il ne faut que ton ombre.

Il rappelle un peu le fameux dialogue entre Marie et son Fils que contient la *Passion* de Jean Michel :

Mourez donc comme les barons!
— Je mourrai entre deux larrons...

La Taille paraît avoir vu ce mystère (cf. l'*Art de la tragédie*).

1. Cf. le chapitre précédent et le chapitre sur Des Masures.

2. Faguet dit avec raison : « La Taille laisse Mérobe dans une sorte de pénombre, ne lui donnant qu'un caractère de douleur passive et accablée. Resefe au contraire aura toutes les délicatesses, toute la profondeur et tout l'héroïsme ardent de l'amour maternel ».

3. « *Viscera exedi mea* » (v. 27). Traduction de Toutain (1556) : « J'ai mangé mes propres intestins » !

Le style de *Saül furieux* était moins fleuri, moins pompeux; celui des *Gabéonites* a subi davantage l'influence de Sénèque. Nous avons constaté une progression analogue pour *Baptistes* et *Jephthes*.

Nous avons été indulgent pour les emprunts de Buchanan à Euripide; car ils ne constituaient pas toute sa tragédie, et surtout, vers 1540, il était nécessaire de s'appuyer sur un modèle antique : on ne pouvait pas créer de toutes pièces une tragédie régulière. Quant aux adaptations de Sénèque, d'Euripide et de Sophocle qui porteront le nom d'*Hippolyte*, de la *Troade*, d'*Antigone*, Robert Garnier ne les présente pas comme des œuvres inventées, et il nomme les auteurs qui ont traité avant lui le même sujet; du reste, un examen littéral de ces pièces et de leurs modèles révèle chez lui des qualités originales. Ici, le cas est différent; vingt ou trente ans se sont passés depuis les débuts de Buchanan et de Muret, et La Taille a montré dans son *Saül furieux* qu'il savait construire une intrigue tragique et inventer des caractères. Que n'a-t-il continué ! En mettant une tragédie de Sénèque sous l'étiquette biblique, il a commis une faute que l'engouement général pour le dramaturge latin explique, mais ne justifie pas. Quand Garnier recourut, à son tour, à un sujet biblique, il mit plus de discrétion dans ses emprunts à Sénèque [1].

III

La place de " La Famine " dans l'œuvre dramatique de La Taille.

Tâchons d'oublier le débat entre Andromaque et Ulysse, et imaginons que la *Famine* soit une pièce originale; nous allons voir si l'auteur y applique les théories de l'*Art de la tragédie*, et si cette pièce marque un changement par rapport à *Saül furieux*.

Le sujet n'est plus la lutte d'un individu contre des forces surnaturelles, mais la victoire de ces forces sur des femmes et des enfants sans défense. Elles triomphent trop facilement, tandis que Saül était un vigoureux combattant, que Dieu seul put abattre. Donc le sujet de la *Famine* est moins captivant et son dénouement moins imprévu. Faguet reproche aussi au sujet

1. Cf. l'article de M. Georgin sur les *Juives* (*Revue des langues romanes*, 1910) et mes observations (*R. H. L.*, 1924, p. 130).

de laisser une impression pénible, parce que Dieu s'acharne sur des innocents. M. Vianey renchérit sur lui et affirme que la pièce loin d'édifier, inspire la révolte : il taxe l'auteur de maladresse. Je ne partage pas cette opinion: car La Taille professait le dogme de la réversibilité des peines, et écrivait pour des lecteurs, catholiques ou protestants, qui y croyaient, et non pour des rationalistes. La réflexion qu'il prête à Resefe :

> *Dieu* ne veut pas, pour le rendre propice,
> Que des humains on fasse sacrifice[1],

a moins de poids que certains reproches adressés par Saül à la Providence; l'auteur a soin de nous rappeler les fautes du feu roi, et le chœur du 3e acte donne au public un commentaire orthodoxe des événements.

Les faits représentés ou racontés au cours de la pièce, ne sont pas moins pathétiques que ceux qui remplissent les cinq actes de *Saül :* d'abord une description réaliste de la famine, puis le récit d'une terrifiante apparition et le recours à un refuge macabre, ensuite un débat varié et angoissant entre la mère, le bourreau et les enfants, enfin un émouvant récit. Mais le plan me semble moins heureux que celui de *Saül.* Au lieu d'un début saisissant qui nous introduit en pleine action, l'auteur nous sert un long monologue, où le véritable sujet n'est même pas effleuré. Le récit de l'apparition produit un effet tragique et noue l'action, mais aussi il rend inutile le récit de Joabe au début du 3e acte; nous devinons par avance ce qu'il dira. La grande scène du tombeau a été répartie par La Taille sur deux actes; Faguet l'en félicite : « Resefe va tomber à genoux, lorsque, par une suspension très dramatique, l'acte prend fin, et le chœur élève sa voix paisible dans cette atmosphère tout agitée... ». Ou bien l'auteur a eu l'intention que lui prête l'éminent critique, ou bien il était embarrassé d'atteindre le nombre fatidique des cinq actes : je ne vois pas d'autres motifs: mais a-t-il eu raison? Imaginez une représentation de la *Famine*[2] : Resefe arrête les soldats qui allaient faire crouler le tombeau, les enfants en sortent... Pas tout de suite : car il faut d'abord entendre le chœur énoncer des maximes. C'est une disposition étrange, et La Taille oublie son

1. Cf. dans *Jephthes* les discours du prêtre.

2. Il y en eut sans doute une en 1601 à Béthune, à cette époque les acteurs supprimaient les chœurs.

précepte : « ... faire de sorte que, la scène étant vide de joueurs, un acte soit fini, et le sens aucunement parfait ».

Les caractères des personnages sont bien mis en lumière, ils sont cohérents. David est partagé entre le devoir patriotique et la pitié. Le précepte d'Aristote est observé : les victimes sont touchantes, mais en elles revit le caractère farouche du Réprouvé [1], elles participent à ses fautes en même temps qu'à son expiation; donc leur mort inspire plus de pitié que d'indignation.

La Taille n'a fait aucun progrès en versification. Les quatre chœurs de la *Famine* sont toujours en vers de 7 ou de 8 pieds; deux ont des rimes plates, et les deux autres forment des sixains très simples. Dans sa préface il dit qu'il n'a pas observé l'alternance des rimes, sauf pour les chœurs qui sont destinés à être chantés. Il a employé l'alexandrin aux actes impairs et le décasyllabe aux actes pairs. Je voudrais croire, avec Faguet, que l'auteur avait des raisons sérieuses et préférait le décasyllabe pour les dialogues et l'alexandrin pour les récits, les monologues et les grands discours, mais les actes III et IV démentent cette hypothèse. Il est probable que, comme Ronsard pour la *Franciade*, il a hésité entre les deux rythmes. L'enjambement abonde surtout parmi les décasyllabes.

Le vocabulaire contient des néologismes semblables à ceux de la Pléiade : *familleux*, *larmeux*, *cendres Saülées*, *la Jeptiade*, *emmanné*, *incoupable*, *le vivre*, *le creux de l'âme*, etc... Quelques expressions sont empruntées à la Bible : le Seigneur a les « jambes gourdes », « son bras racle », et son cœur a des « clous d'aimant »; « sa haine aboie » contre les cendres de Saül, et il ne faut pas « agacer sa fureur ». Mais le style est surtout imité de Sénèque.

Le dialogue entre Joabe et Resefe est parfois vif et rapide; voici une tirade qui n'est pas copiée dans les *Troades* et qui rappelle, sans les égaler, certains passages fameux de Ronsard :

> Las ! Chacun meurt, et n'y a nul qui fuie
> Son jour fatal; mais, ainsi que la pluie,
> Nous dévalons sans revenir en terre;
> Nous allons, dis-je, aux bas enfers grand erre,
> Sans qu'on avance encor' la destinée.

1. Elles meurent avec des sentiments religieux, mais Armon a prononcé des paroles haineuses contre le pieux et généreux David.

Donc ne veuillez mettre à mort ma lignée
Devant son soir...
N'enviez point[1] du Soleil la lumière,
Qu'on ne voit plus après l'heure dernière;
N'enviez point cet air commun à tous,
Il n'y a rien plus que le vivre doux.

En somme, la *Famine* diffère de *Saül* par les traits suivants : le développement du sénéquisme étouffe l'originalité, l'action est moins vive, il n'y a pas de caractère prépondérant, le style est plus orné, le décasyllabe est presque aussi employé que l'alexandrin.

IV

L'influence.

C'est seulement à la fin du siècle qu'on réimprima *Saül* et la *Famine* : en 1598 et en 1602 dans les œuvres complètes, en 1601 et 1602 chez Du Petit-Val, qui les comprend en 1606 dans sa liste des *Diverses tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*. Ces rééditions coïncident avec la vogue du théâtre religieux : les pièces tirées de la Bible et du martyrologe furent nombreuses au temps d'Henri IV.

A la même époque on signale la représentation de pièces bibliques qui sont vraisemblablement celles de La Taille. Le 19 juillet 1584, les échevins d'Amiens permettent aux joueurs de la paroisse Saint-Jacques de représenter *Saül furieux*, le jour de la fête du saint (25 juillet), après vêpres[2]. — En 1599, les élèves des Jésuites de Pont-à-Mousson jouèrent, à la rentrée, une pièce intitulée *Saül furieux*[3]. Nous ne savons rien de plus précis à ce sujet. La *Ratio studiorum* des Jésuites prescrivait la représentation de pièces en latin; mais cette règle n'était pas toujours suivie à Pont-à-Mousson, puisqu'en 1580 le P. Fronton du Duc y avait fait jouer sa *Pucelle de Domrémy*. Donc il se peut que ce *Saül* fût une pièce française; dans ce cas ce serait évidemment la tragédie de La Taille. Si elle était en latin, il est probable que son auteur avait utilisé ou traduit celle-ci.

1. « Ne haïssez point... ». Resefe s'adresse ici à ses fils.
2. H. Dusevel, *Les joueurs de farces à Amiens*, 1860, p. 6.
3. Eug. Martin, *L'Université de Pont-à-Mousson*, 1891, p. 440.

En 1601, des écoliers jouèrent à Béthune une tragédie des *Gabaonites :* c'est sans doute la *Famine*. En récompense, les échevins accordèrent neuf parts de vin à l'écolâtre [1]; or il y a justement neuf rôles dans cette pièce en comptant celui du chœur. Mais à cette époque le chœur était très souvent supprimé dans les représentations, et il se peut que la neuvième part ait été attribuée au régisseur.

D'autres auteurs ont mis à la scène la fin de Saül. Un médiocre dramaturge, Claude Billard, a publié son *Saül* en 1610, à l'âge de soixante ans [2]; il n'a pas cherché à imiter La Taille, dont il devait trouver le style bien plat. Il multiplie les monologues, dans lesquels s'étale son éloquence fleurie et ampoulée. On devine en lui un maladroit imitateur de Robert Garnier.

Si le *Saül* de Billard ne doit rien à La Taille, par contre Pierre du Ryer n'a pas dédaigné de prendre son bien dans une pièce vieille de soixante-dix ans. En effet, le 3e acte du *Saül* qu'il publia en 1642 [3], est calqué sur celui de *Saül le furieux;* les ressemblances et les différences qui existent entre les deux morceaux, offrent un certain intérêt. L'émule de Corneille nous montre d'abord Jonathas qui essaie vainement de détourner son père de la magie; puis le roi va chercher la pythonisse dans un bois, entre des rochers et un gouffre [4]. La conversation s'engage comme dans la Bible, mais avec des emprunts textuels à La Taille; dans les deux pièces la femme se met à l'écart pour sa conjuration. Les hésitations et les craintes qu'éprouve le Saül de La Taille avant l'apparition, sont développées dans un monologue :

> Remords, enlève-moi de ces funestes lieux...
> Arrachons-nous enfin de ces lieux détestables...

Mais Du Ryer a supprimé la longue et pittoresque apostrophe de la sorcière aux démons et la tirade sur son pouvoir, sur l'ensorcellement des vaches, etc...; il place à la cantonade les simagrées magiques. On annonce l'arrivée d' « un vieillard rempli de majesté » [5]. En termes semblables, dans les deux pièces,

1. Dinaux, *Archives du Nord de la France*, 3e série, tome VI.

2. Cf. Faguet, p. 349-355 ; — Thiel, *La figure de Saül*, p. 42 ; — Brunot, *La doctrine de Malherbe*, p. 549 ; — *Mistère du Viel Testament*, IV, xxxi.

3. Cf. Carrington Lancaster, *Du Ryer*, Washington, 1913, p. 104, et Thiel, *op. cit.*, p. 46-58.

4. Le voilà le décor romantique qu'imaginait Faguet et auquel La Taille n'a pas songé !

5. « Il est vieil, d'un port moult vénérable » (La Taille).

Samuel reproche au roi de troubler le repos des morts, Saül s'excuse en invoquant la nécessité, et le prophète lui répond avec mépris. Du Ryer a placé dans un ordre différent ses sinistres prédictions et les a coupées par les exclamations du roi : ce plan produit un effet pathétique. A la fin de l'acte, il passe sous silence l'invitation que la pythonisse adressait à Saül de venir manger dans sa maison.

On voit par ce résumé que le dramaturge du XVII[e] siècle a recouru aux décors pour renforcer l'impression d'horreur; mais il s'est abstenu de représenter et même de raconter la conjuration et le repas : ces détails matériels n'intéressent plus les spectateurs. Par contre, dans le reste de l'acte, il a suivi d'assez près le texte émouvant de La Taille.

Une tragédie en langue grecque paraît imitée du *Saül furieux* : c'est l'Ἀθάμας μανιώδης que l'élève Griæus composa en 1567 au collège de Boncourt; la tirade d'Athamas ressemble aux vers 250-269 de notre tragédie. Mais en réalité Griæus, comme La Taille, a utilisé directement l'*Hercules furens* de Sénèque, et en particulier les vers 1139-1142 que La Taille a laissés de côté. Tout au plus peut-on noter que les deux auteurs modernes ont eu l'idée de réunir en une même scène des extraits de deux actes de la tragédie latine. En somme, rien ne prouve l'imitation de *Saül* par Griæus [1].

De tous ces faits on peut conclure qu'à part la période 1598-1606 les tragédies de La Taille ont eu peu de succès. Il me semble, ainsi qu'à M. Lanson, qu'il « n'a pas fait école » [2]. Pourquoi? Faguet impute à la faiblesse de son style « l'obscurité

1. Par contre, il est certain que Griæus a connu au moins une partie du théâtre des deux frères. En effet, comme Jacques de La Taille, il a écrit une tragédie sur Athamas, et surtout l'intrigue de sa comédie Οὐρανία (1568) est pareille, avec moins de complication, à celle des *Corrivaux* ; or les pièces italiennes qui ont servi de modèles à Jean de La Taille ne suffisent pas à expliquer cette similitude. Evidemment, l'une des deux pièces a été calquée sur l'autre. L'Οὐρανία est restée manuscrite, et les *Corrivaux* ont été écrits en 1562 au plus tard.

Griæus a donc eu connaissance de cette comédie, soit qu'elle ait été « donnée » (jouée, ou imprimée?) dès 1562, comme Léris l'affirme, soit que le collège de Boncourt en ait reçu de l'auteur une copie. Je préfère cette seconde explication, car les affirmations des bibliographes du XVIII[e] siècle sont bien souvent erronées. De plus, Jean et probablement aussi Jacques ont appartenu à cet établissement, où Griæus sera plus tard élève ; aussi est-il permis de supposer que c'est là que Jacques a composé ses cinq pièces, et même que son frère aîné a ébauché pour ce collège ses *Corrivaux*.

2. *Esquisse*, p. 14.

relative où il est resté »[1]. Certes il ne connaît rien au lyrisme choral, et ses vers de 7, 8 et 10 pieds ont la facilité prosaïque de l'octosyllabe de nos mystères; mais les alexandrins de *Saül*, malgré leurs enjambements, m'ont paru supérieurs à leur réputation, et un acteur en tirerait bon parti.

A mon avis, l'insuccès relatif de La Taille est dû à la concurrence de Robert Garnier. Il eut grand tort de garder dix ans en portefeuille son *Saül;* publiée en 1562, en même temps que la tragédie de Grévin, douze ans avant *Cléopâtre* et *Didon*, sa tragédie eût été remarquée et imitée. Lors de l'apparition de *Saül*, Garnier a déjà commencé sa carrière dramatique; en 1579, sa *Troade* fera oublier les *Gabéonites;* ses six tragédies seront très souvent réimprimées; de nombreux dramaturges s'efforceront de l'imiter et, souvent, outreront ses défauts. Son extraordinaire succès éclipsa la renommée de la plupart des dramaturges antérieurs.

Garnier ne paraît pas devoir grand'chose à La Taille : ses premières tragédies, si vides d'action, et les entassements de catastrophes qui s'intitulent la *Troade* et *Antigone*, sont aux antipodes de *Saül furieux;* si ces horreurs accumulées plaisaient aux contemporains de la Saint-Barthélemy, La Taille dut juger grossier un moyen d'émouvoir le public, qui consiste à réunir en cinq actes les malheurs de toute une famille.

V

Conclusion.

Les tragédies de La Taille produisent en nous une impression moins édifiante que celles de Bèze, de Des Masures et même de Rivaudeau. Mais les lecteurs du XVI^e^ siècle n'en jugeaient peut-être pas comme nous, et d'autre part on ne peut nier les pieuses intentions de l'auteur : il a justifié les desseins de la Providence par la bouche du chœur et de l'écuyer, et il a mis en valeur les qualités de David, l'Elu de Dieu. Ce qui est certain, c'est qu'en lui le dramaturge prend le pas sur le chrétien : l'agencement de la pièce, le développement d'un caractère, la lutte des personnages entre eux ou contre le destin l'occupent beaucoup plus que la diffusion d'une doctrine religieuse.

1. P. 184.

Comme dramaturge, il a subi l'influence de Buchanan, d'Aristote et de Sénèque; si dans la *Famine* il a imité celui-ci de trop près, du moins a-t-il assez bien compris les qualités de ses modèles. Il choisit des sujets vraiment tragiques : comme OEdipe, Ajax, Oreste, ses héros se débattent contre une dure fatalité. La lutte de l'homme pour écarter un destin inéluctable constitue « un drame d'un intérêt universel » [1].

Il a compris que la tragédie était une action, à dénouement triste, et que dès le début elle devait tenir le spectateur en haleine. Il supprima les prêches, les actions de grâce et les allusions, dont les Protestants alourdissaient leurs pièces, il réduisit la longueur des chœurs; s'il avait poussé jusqu'au bout ses théories et qu'il eût oublié l'exemple des anciens, il les aurait supprimés. Tout au moins diminue-t-il le nombre des monologues. Les méditations de Saül aboutissent à des actes. Il conçoit le « *in medias res* » tout autrement que Rivaudeau. Sauf le début des *Gabéonites*, aucun des dix actes de ses pièces n'est rempli de lamentations élégiaques ou de discussions abstraites.

Ses personnages ont des caractères vivants, naturels et variés. Le précepte aristotélicien des héros de caractère moyen, que seul parmi ses contemporains il a proclamé et appliqué, l'a préservé de l'exagération monotone des personnages de Sénèque; il laisse à son modèle les monstres et les abstractions, et lui emprunte une de ses meilleures créations : l'Andromaque des *Troades*.

Son point faible, c'est la versification, le rythme : lisez les décasyllabes de Resefe au début du 4e acte et le passage correspondant de la *Troade* de Garnier, vous sentirez la supériorité de celui-ci dans le rythme.

En somme, son mérite de dramaturge est considérable : de tous les auteurs tragiques du XVIe siècle c'est lui qui a fait le plus grand effort pour créer une doctrine de la tragédie régulière, c'est lui qui en a le mieux compris les conditions.

1. Faguet, p. 158.

LIVRE IV

VUE D'ENSEMBLE

CHAPITRE XXIII

Les sources religieuses.

I. L'utilisation des livres historiques de la Bible : 1. Le choix des sujets. — 2. Les faits légendaires. — 3. La théologie médiévale. — 4. Les commentaires des rabbins et la traduction des Septante. — 5. Le respect des faits historiques. — II. Les emprunts aux livres didactiques et lyriques. — III. Le style biblique.

I

L'utilisation des livres historiques de la Bible.

La principale source religieuse de nos pièces est la Bible. En effet, l'on ne connaît que trois tragédies qui soient inspirées par le Martyrologe, et elles sont en latin [1] : *Petrus*, *Catharina* (1556) et la *Costis* de Fauveau. Sans doute, en province, l'on joue quantité de pièces qui portent le nom d'un saint; mais il y a tout lieu de croire que ce sont des mystères [2]. Pourquoi les auteurs tragiques négligèrent-ils ce genre de sujet? D'une part les protestants évitaient tout ce qui pouvait provoquer la vénération des saints. D'autre part, les poètes classiques obéirent à des raisons littéraires : la mort des saints était trop différente de celle des héros de tragédies anciennes pour permettre de plagier largement Sénèque et Euripide, comme le firent les auteurs de *Jephthes*, de *Saül*, des *Gabéonites* et des *Juives;* l'on n'y trouvait pas le sujet cher aux théoriciens classiques : le changement de fortune, le brusque passage du bonheur et de la toute-puissance au malheur total [3], etc...

Cinq pièces sont tirées du Nouveau Testament : trois sur la Passion (1514, 1529 et 1541), une sur la mort du Précurseur

1. « On ne fait pas de tragédies en français sur les *Vies des Saints* avant la fin du siècle » (Lanson, *Esquisse*, p. 16).

2. Cf. le chapitre II.

3. Toutefois, en 1556, le belge Holonius s'autorise de l'exemple de l'*Hercules in Œta*, pour appeler tragédies ses drames latins de *Catharina*, de *Laurentias*, et de *Lambertias*. Comme dans cette tragédie de Sénèque, leur dénouement est heureux : en effet, la mort du saint est suivie de son entrée au Paradis.

(*Baptistes*, composé vers 1540), et une sur le Jugement dernier (1514); nous avons vu au chapitre XI les raisons littéraires et les raisons religieuses qui détournèrent de la Passion nos auteurs tragiques. Toutes les autres représentent des épisodes de l'Ancien Testament.

Les auteurs ont parfois feuilleté des historiens laïcs [1], mais c'est dans la Bible qu'ils puisent presque tous les faits historiques qu'ils mettent à la scène ou auxquels ils font allusion [2].

1. *Le choix des sujets.*

La *Genèse* a fourni le sacrifice d'Abraham, qui se prête facilement à une adaptation tragique et qui est de nature à édifier les spectateurs. L'histoire de Joseph, souvent mise à la scène dans les pays germaniques, ne paraissait pas suffisamment tragique aux écrivains français : le premier d'entre eux qui en tira une pièce, est Nicolas de Montreux, et son *Joseph le chaste* porte le titre de « comédie » (1601).

Au livre des *Juges* l'on a emprunté en souvenir d'Iphigénie et à cause de la polémique sur les vœux, l'histoire de la fille de Jephthé. Dans les livres des *Rois* les aventures si dramatiques de Saül et de David ont donné matière à six pièces; la pseudo-tragédie de Coignac et la trilogie de Des Masures suggèrent dans la pensée du lecteur un parallèle entre le berger d'Israël et les Réformés; par contre, La Taille a choisi l'histoire des Gabéonites pour sa ressemblance avec celle des Troyennes. La biographie de Josias est devenue, sous la plume de Philone, un pamphlet antipapiste.

Du livre de *Daniel* Le Devin a tiré une tragédie de *Susanne*, et le protestant La Croix une tragi-comédie, remplie d'allusions. L'histoire de Judith a été exploitée par Le Devin et, pendant le siège de La Rochelle, par la calviniste Catherine de Parthenay. Celle d'Esther et d'Aman, dont le dénouement est heureux, mais qui est fort dramatique, a été choisie par Le Devin, par Roillet,

1. Le savant Rivaudeau a pris à Josèphe le nom d'Arathée, et s'est documenté sur la Perse chez les historiens grecs. La Taille cite le nom de Zonaras, et emprunte à Josèphe un passage sur le courage de Saül. L'historien juif a probablement fourni quelques détails à Roillet et à Des Masures. En général, pour les événements reculés, il ajoute peu de choses au récit biblique.

2. Dans les prières ou dans les discussions ils ont souvent cité les miracles faits en faveur des Juifs, et surtout la traversée de la Mer Rouge. En outre, le prologue de *Jephthes* expose clairement la conduite de ce peuple, et celui de l'*Aman* de Rivaudeau contient un interminable récit de son histoire.

et par le protestant Rivaudeau qui a fait mainte allusion aux événements contemporains.

La plupart de ces personnages bibliques ont été plusieurs fois mis à la scène au XVI[e] siècle en France et dans le reste de l'Europe; en particulier, les pièces sur Isaac, Saül, David, et Esther furent très nombreuses [1]. Par contre, bien que l'histoire de Jephthé soit éminemment tragique, je ne connais pas de tragédies sur ce sujet [2], en dehors de celles de Buchanan, de son contemporain Christopherson, et de Hans Sachs (1555) : le succès du poète écossais fut si grand et si étendu que personne, ou presque, ne songea à rivaliser avec lui.

En somme, le choix des sujets est dû à des raisons variées. Raisons religieuses : on prend les exemples éclatants de piété et d'obéissance à Dieu, ou bien les événements dans lesquels se manifeste la volonté bienfaisante ou redoutable du Seigneur; et les protestants recherchent tout ce qui peut prêter à des allusions, exciter leurs espérances, et rendre haïssables leurs ennemis. Raisons littéraires : on choisit les épisodes auxquels les préceptes des Anciens sont applicables, et qui ressemblent aux sujets des tragédies latines et grecques.

2. *Les faits légendaires.*

Werner a découvert l'édition de la Bible qui a servi à Jean de La Taille : une citation biblique insérée dans l'*Art de la tragédie* provient de la traduction de Lefèvre d'Etaples, revisée par les pasteurs de Genève et éditée à Lyon en 1554. Je doute qu'on puisse obtenir un résultat aussi précis pour les autres auteurs de tragédies bibliques; mais il est facile de voir s'ils ont utilisé seulement le texte hébreu en original ou en traduction, ou s'ils se sont servis aussi des additions des Septante, des gloses des Pères et des Docteurs, et des légendes.

Alors que, dans les mystères de la *Passion*, les légendes tiennent une place considérable, dans nos trois drames sur la mort du Christ l'on constate une épuration progressive [3] : elles

1. Voir les précieuses bibliographies du *Viel Testament*.

2. Creizenach ne cite que le drame allemand d'un certain Titelius (1592). Le puritain William Prynne doit faire erreur, quand il attribue au calviniste Duplessis-Mornay une tragédie sur Jephthé : « *Plessie Morney his Tragedie of Jephtes his daughter...* » (*Histriomastix*, Londres, 1632, p. 834. — B. Nat., D[2] 2428).

3. Au chapitre II nous avons noté dans les derniers mystères une évolution analogue, mais moins nette.

abondent dans le *Theoandrothanatos;* il y en a moins chez Barthélemy, qui passe sous silence la vie fabuleuse de Judas, la triple chute des soldats au jardin des Oliviers, l'inclinaison des étendards, etc..., et qui, conformément à l'Evangile, replace à l'arrière-plan les souffrances de Marie [1]; il conserve seulement la légende d'Adam au Golgotha et quelques autres épisodes traditionnels. Enfin, Bounaud s'en tient strictement au récit de S. Matthieu. Les autres tragédies bibliques que nous avons étudiées, ne contiennent pas de légendes.

3. *La théologie médiévale.*

Elle est également en voie de disparition. Buchanan utilise très discrètement les vieilles discussions sur le vœu de Jephthé. Les Concordances ne sont plus mentionnées que par Stoa. Si Des Masures rappelle que David est la préfiguration du Christ, nos auteurs catholiques ou protestants de tragédies sur Isaac, Jephthé, ou Esther, ne font aucune allusion à ces préfigurations qui ont tenu une si grande place dans la littérature et l'art religieux du Moyen-Age. A part Fiefmelin qui s'attarde encore à établir le *sens moral* de l'histoire de Jephthé, aucun de ces dramaturges ne s'est soucié des subtiles interprétations que Nicolas de Lyre et les autres glossateurs ont imaginées.

4. *Les commentaires des rabbins et la traduction des Septante.*

Aucun de nos auteurs n'a eu la possibilité ou la curiosité de lire le *Targum* hébreu, sauf peut-être Buchanan; en effet, l'entretien de Jephthé avec le prêtre provient, directement ou non, de cet ouvrage. Du reste, au XVI[e] siècle, ces commentaires rabbiniques étaient à la fois dédaignés des protestants et des catholiques [2].

Si la version des Septante en langue grecque a été déclarée canonique par le concile de Trente, par contre les protestants appellent ses additions « apocryphes » c'est-à-dire « écrites par des auteurs incertains » [3]. Toutefois deux morceaux lyriques et

1. Chez Stoa, comme chez certains mystiques, elles tiennent presque autant de place que la Passion de son Fils.

2. En outre, le *Targum* du livre d'Esther contient beaucoup de bizarreries et de détails répugnants que nos dramaturges ont bien fait de négliger.

3. Bible française d'Henri Estienne, 1565.

édifiants qui figurent seulement dans cette version, ont été utilisés par les calvinistes La Croix et Rivaudeau : le premier a paraphrasé le Cantique des enfants dans la fournaise, et le second a imité une partie de la prière de Mardochée [1]. A cause de son ancienneté Rivaudeau accorde une certaine valeur à cette version. D'ailleurs, au XVI[e] siècle, les calvinistes n'excluent pas de leurs bibles les additions du texte grec : ils leur reconnaissent de l'autorité, quand « elles s'accordent avec les livres canoniques » [2].

5. *Le respect des faits historiques.*

Dans leurs préfaces les auteurs de tragédies religieuses cultivent un lieu commun : ils proclament leur fidélité au texte sacré. Ceux qui mettent en scène la mort du Sauveur, affirment leur respectueuse soumission aux Evangiles [3]. Les protestants militants Bèze et Des Masures disent s'être « assujettis à la vérité simple » [4]. Si la Muse de La Taille « s'est, en s'égayant, quelque peu espacée hors les bornes étroites du texte », ç'a été comme malgré lui !

Faut-il croire ces déclarations presque identiques ? L'exemple de Corneille et de Racine nous incite au doute; car eux aussi, dans leurs tragédies profanes, ils se défendent d'avoir pris la moindre liberté avec l'histoire, et pourtant ils l'ont souvent modifiée. De même nos dramaturges du XVI[e] siècle ont pris des licences, dont nous allons énumérer les principales.

Stoa et Barthélémy reconnaissent qu'ils ont inventé deux longs discours, que Jésus prononce au Golgotha ou après la Cène. En outre, le premier commet, sans s'en douter, un perpétuel contre-sens, en prêtant à Jésus et à son entourage un langage emphatique et forcené; et ses lecteurs s'en sont offusqués [5]. Barthélémy a aussi inventé ou pris dans la tradition dramatique

1. En plus de cette prière, le catholique Roillet a utilisé celle d'Esther et le récit pathétique de son entrevue avec Assuérus, qui appartiennent aussi en propre au texte grec.

2. Bible de 1565.

3. « *Nihil ab historiæ fide mutatum est* », écrit Barthélémy ; Trojan et les éditeurs de 1537 expriment la même idée.

4. En 1578, le synode de Sainte-Foy prescrit à « ceux qui mettent la main à la plume pour traiter en poésie l'histoire de l'Ecriture Sainte, de n'y mêler les fables poétiques, et de n'attribuer à Dieu le nom des faux dieux, — et de n'ajouter et diminuer à l'Ecriture Sainte, mais de se tenir à peu près à ses termes ». Le premier de ces deux préceptes n'a été appliqué ni par l'auteur de *Jephthes*, ni par Fiefmelin, ni par Jacomot.

5. Cf. le jugement que nous avons cité : « *nihil ad pietatis scopum* ».

les lamentations de Marie [1], des digressions comiques (dispute de Sangax avec les faux témoins, plaintes des deux esclaves), etc...; mais ces additions n'ont pas choqué les nombreux acheteurs du *Christus Xylonicus*. Faute d'imagination, Roillet n'a guère innové : afin de pouvoir plagier *Octavie*, il a mêlé Poppée à la mort de Pierre, et c'est tout.

Bèze a complété le bref récit de la *Genèse* en prenant dans la tradition dramatique des scènes d'un intérêt psychologique (monologue d'Abraham, prière d'Isaac, etc...), et il a inventé, peut-être d'après Euripide, une émouvante discussion entre le patriarche et sa femme; Des Masures a embelli le rôle de David, il a développé celui de Doeg, et il a inventé un miracle en faveur de son héros. Mais, en général, l'un et l'autre se conforment scrupuleusement au texte biblique.

Tandis que les innovations de Des Masures sont dues à des motifs religieux et moraux, ce sont des raisons littéraires qui ont présidé à celles de Rivaudeau et Buchanan. Pour observer l'unité de temps, l'un retarde de trois jours les tractations entre Esther et Mardochée, et l'autre supprime le délai de deux mois qu'avait demandé la fille de Jephthé. En outre, Iphis tarde à se résigner à la mort, parce que l'auteur a voulu imiter le pathétique revirement de la fille d'Agamemnon; et son goût pour l'effet dramatique lui a fait imaginer une intervention surnaturelle au milieu de la bataille contre les Ammonites.

Notons enfin que, comme les auteurs de plusieurs mystères récents [2], Bèze et Roillet ont évité de faire apparaître la Divinité.

En somme, pour des raisons religieuses, polémiques ou littéraires, la plupart de nos auteurs ont ajouté au récit de la Bible des tirades et des épisodes, qui proviennent souvent de la tradition dramatique ou de tragédies païennes, et ils ont passé sous silence certains détails. Mais, sauf de rares exceptions, ils n'ont pas fait d'entorses au texte sacré.

1. Trojan justifie ainsi cette scène : « *Illam beatæ Mariæ commiserationem, quam, quia magis est pia quam ab evangelistis licet a multis aliis) tradita, prætermittendam non putavit* ».

2. Cf. chapitre II.

II

Les emprunts aux livres didactiques et lyriques.

L'Ancien Testament contient des livres très divers; à côté de la chronique du peuple élu il y a des répertoires de lois, des préceptes, des réflexions sur la vie, des prières, des malédictions prophétiques, etc... Quel usage nos dramaturges ont-ils fait de cette poésie gnomique et lyrique si riche, si variée, si belle?

Eh bien, ils ont négligé, à ce qu'il me semble, les lois et les réflexions morales; en effet, les sentences de Sénèque et d'Horace, et peut-être aussi les maximes de Térence et les adages d'Erasme leur suffisaient. Seuls les protestants militants ont recouru aux parties didactiques de la Bible : l'auteur de *Josias* a imité les *Proverbes*, la *Sagesse*, l'*Ecclésiastique* [1] et surtout le *Deutéronome*.

L'influence des prophètes se remarque seulement dans quelques pièces protestantes : l'*Abraham sacrifiant*, l'*Aman* en français, le *Josias* dans lequel les invectives de Jérémie ont été abondamment reproduites, et peut-être le *Baptistes* [2]. Quand on lit les vers touchants ou majestueux qu'Isaïe a inspirés à Bèze et à Rivaudeau, on regrette que cette admirable source de poésie ait été négligée par les autres auteurs tragiques.

L'imitation des Psaumes s'imposait pour les prières des personnages et pour les chants du chœur. Certes, nos dramaturges les ont plus utilisés que le *Livre de Job*, l'*Ecclésiaste* ou les discours des prophètes; mais souvent ils ont préféré paraphraser les chœurs mythologiques ou moraux de Sénèque, et ressasser les thèmes philosophiques des païens : parfois, dans la même tragédie, tel chant du chœur est inspiré de Sénèque et d'Horace, tel autre du psalmiste. Dans les pièces de Buchanan, de Roillet, de Rivaudeau et de La Taille, il arrive parfois au chœur d'exprimer son repentir, d'implorer la clémence et le secours du Seigneur, et de demander le châtiment de ses oppresseurs : ce sont les thèmes fondamentaux du psalmiste, et naturel-

1. Les protestants tenaient pour apocryphes ces deux derniers livres.
2. Les attaques contre les rabbins et la malédiction de la ville de Jérusalem rappellent certains passages des prophètes.

lement ces morceaux lyriques sont imités des Psaumes. Mais ce sont surtout les protestants militants, Bèze, Coignac et Des Masures, qui y ont puisé leur inspiration : leurs « cantiques » sont des espèces de psaumes, remplis de réminiscences, et Des Masures a paraphrasé le psaume CXL dans *David fugitif*.

III

Le style biblique.

Il y a un style biblique, qui se reconnaît surtout dans les *Psaumes*, les livres des prophètes et le *Cantique des cantiques*, et qui diffère complètement du style poétique des Grecs et des Romains. La coordination des phrases, l'abondance des images, la hardiesse des métaphores, le mélange du réalisme violent et trivial et de l'imagination la plus poétique lui confèrent une originalité marquée. Le lecteur des traductions grecques et latines perçoit encore ces caractères distinctifs, bien qu'ils y soient un peu atténués.

Au XVI[e] siècle un poète français, l'auteur des *Tragiques*, s'est tellement nourri de la lecture de la Bible que son style est identique à celui des prophètes et de l'*Apocalypse* [1]. Ses contemporains qui écrivirent des tragédies religieuses, ont-ils, eux aussi, relégué au second plan la rhétorique classique? Bien que nous soyons peu familiarisé avec le style biblique, nous allons essayer de répondre à cette question.

Ne le cherchons pas chez les poètes néo-latins : ni les protestants Buchanan et Jacomot, ni les catholiques Stoa, Barthélémy et Roillet n'ont demandé à la Bible des métaphores et des tournures de phrase. Comment s'en étonner? Ils ne songèrent pas un instant à employer la versification de la liturgie chrétienne, fondée sur les accents; les rythmes du *Dies iræ* et d'autres belles hymnes leur étaient incompréhensibles, et leur semblaient donc barbares. Ils adoptèrent la métrique des païens, et suivirent les usages de Térence et de Sénèque pour le trimètre iambique, de Sénèque et d'Horace pour les mètres lyriques. Leur mémoire était meublée de vers de Virgile, d'Horace, de Sénèque, et

1. Je recommande la lecture de la thèse de M. Trénel sur l'*Elément biblique dans l'œuvre poétique d'Agrippa d'Aubigné* (1904).

d'anciens poètes chrétiens qui avaient pillé les grands poètes païens; ils composaient donc leurs vers avec des fragments de trimètres iambiques et de vers lyriques, qu'ils savaient par cœur. Ils n'hésitaient pas à appeler le pain Cérès, le vin Bacchus et la guerre Mars, et souvent ils empruntèrent à leurs modèles des allusions à la mythologie.

En outre, quand il leur manquait un pied, ils accolaient à un substantif une épithète : ce procédé, qui est conforme aux habitudes de l'épopée et dont les néo-latins ont abusé [1], est à l'opposé de la poésie hébraïque [2].

Ce style poli, brillant, pompeux ne ressemble en rien aux éclatantes images et aux raccourcis d'expression de l'Ancien Testament; et il faut reconnaître que la versification choisie par les néo-latins interdisait l'imitation des livres sacrés [3].

Toutes nos pièces françaises sont l'œuvre de protestants; ils lisaient la Bible soit dans l'hébreu, soit dans des traductions littérales. La plupart d'entre eux connaissaient assez bien la littérature païenne, mais comme ils ne s'étaient pas assujettis à la versification latine, les réminiscences de Sénèque, de Virgile et d'Horace ne s'imposaient pas aussi tyranniquement à leur esprit qu'à celui des néo-latins. Aussi ont-ils introduit dans leurs vers des tournures et des images propres à la Bible. En les examinant, nous laisserons de côté des expressions banales, comme : *Dieu qui fit tout, les merveilles de Dieu*, etc..., et nous nous attacherons à ce qui a une saveur hébraïque.

Dans la poésie biblique Dieu a une forme humaine, ou du moins on parle sans cesse de son bras, de son regard, de sa voix... [4]. On retrouve le même anthropomorphisme dans Des Masures (*maudit devant la face du Seigneur...*), dans Rivaudeau (*sa main sourde*), et dans La Taille (*ses jambes gourdes, son bras racle...*). Ce poète, qui a négligé les idiotismes du cantique

1. Boileau n'a pas tort de reprocher à certains d'entre eux de pêcher dans le répertoire de Ravisius Textor la première épithète venue, « pour finir le vers » (*Dialogue contre les modernes qui font des vers latins*).

2. Dans le *Génie du christianisme* Chateaubriand s'est plu à transcrire un passage de la *Genèse* en style homérique ; sa transposition est un peu chargée, mais on aura profit à lire le livre V de sa seconde partie.

3. Dans sa célèbre paraphrase des Psaumes l'habile poète Buchanan a affadi la vigueur de l'original : il connaissait trop bien la poésie latine pour conserver le parfum de l'original hébreu.

4. Cf. Trénel, p. 2 et 40.

de l'arc, égale presque la hardiesse de l'Ancien Testament [1], quand il fait *aboyer* contre Saül la haine de Dieu.

L'alliance du terme abstrait et du terme concret, si fréquente dans l'Ancien Testament, se remarque dans cette expression de Des Masures : *les mains pleines d'iniquité.*

De tous les dramaturges protestants c'est Philone qui s'approche le plus du style biblique : son 3e acte est farci d'expressions copiées dans le *Livre de Jérémie.*

En somme, les auteurs de ces tragédies françaises ont plus ou moins subi l'influence du style biblique. Mais, tandis qu'un d'Aubigné se l'assimilait complètement, ils ont reculé devant ses hardiesses. Ni Rivaudeau, ni aucun auteur français de pièce sur Esther n'a gardé cette comparaison inattendue et énergique, par laquelle, dans les additions des Septante, Esther exprime tout son mépris pour les honneurs : « *Detestor illud quasi pannum menstruatæ* » [2]. Je ne trouve chez nos dramaturges ni « Dieu vendangera les rois », ni « Ils ont bu jusqu'à la lie le vin de ton courroux », ni ces tournures : *les enfants de vérité, la verge de courroux* [3], ni cent expressions qui contribuent à l'incomparable beauté des Psaumes :

> Montagnes, pourquoi bondissez-vous comme des béliers,
> Et vous, collines, comme des agneaux ?...

Peut-être ont-ils pensé que ces expressions si étrangères à la langue française seraient mal comprises des auditeurs. Peut-être la connaissance de la littérature gréco-latine les empêchait-elle de goûter pleinement le style biblique. Quoi qu'il en soit, nous avons le regret de constater que, sauf quelques pages de *Josias*, ces pièces françaises n'offrent qu'une image affaiblie de la poésie hébraïque.

1. Seul d'Aubigné a osé conserver des images telles que : « une fumée (de colère) montait des narines de Dieu » (*II Rois*, XXII, 9).

2. Le chanoine belge Philicinus a été plus hardi : il l'a reproduite dans sa tragédie latine d'*Esther* (1553).

3. Cf. Trénel, *passim*.

CHAPITRE XXIV

Les influences littéraires.

I. L'influence de l'ancien théâtre national. — II. L'influence des théoriciens du classicisme : 1. Donat. — 2. Horace. — 3. Aristote et les unités. — 4. Les théoriciens modernes. — III. L'influence de la tragédie grecque. — 1. Sophocle. — 2. Euripide. — 3. Le Christos Paschôn. — IV. L'influence de la poésie latine. — 1. Sénèque. — 2. Térence et Plaute. — 3. Les poètes épiques et lyriques. — 4. Les poètes chrétiens. — V. Le théâtre néo-latin. — VI. Le théâtre contemporain en langue étrangère. — 1. Italie. — 2. Pays germaniques. — VII. Les tragédies françaises à sujet profane. — VIII. La Pléiade. — IX. Résumé.

Nous allons essayer de déterminer les influences que nos tragédies religieuses ont subies et exercées [1]. Nos remarques ne s'appliqueront pas aux pièces archaïques de Geoffroy Pierre et de Bonadus, et en général nous ne tiendrons pas compte des pseudo-tragédies de Coignac, La Croix et Philone. Notre tâche est hasardeuse, car la tragédie du XVI^e^ siècle a subi de multiples influences, et souvent plusieurs d'entre elles s'exercent dans le même sens : par exemple, les comédies néo-latines des pays germanique, qui sont imitées des comédies anciennes, renforcent l'influence de celles-ci.

I

L'influence de l'ancien théâtre national.

Les Miracles qui étaient en pleine décadence vers 1550, paraissent n'avoir exercé aucune influence sur la tragédie religieuse. On connaît mal les Moralités historiques, mais il semble qu'elle ne leur doit rien. Aucune de nos pièces n'est imitée des Moralités religieuses; mais les passages polémiques de l'*Abraham sacrifiant* et surtout de *Josias*, dérivent de la Moralité satirique, par l'intermédiaire de la « comédie » anti-

1. Nous laisserons de côté les influences qu'elles ont exercées les unes sur les autres : celles de Stoa sur Barthélémy, de Roillet sur Rivaudeau, de Buchanan sur La Taille, de Bèze sur Des Masures et sur La Croix. Je renvoie, sur ce point, aux livres II et III.

papiste des protestants. En plus de leurs tragédies, Roillet a composé plusieurs Moralités, et Des Masures en a écrit une.

L'influence des Mystères a été plus considérable, bien que les protestants et les écrivains classiques les aient condamnés pour beaucoup de raisons[1]. Deux régents l'ont subie : dans *Philanira*, comme dans le *Christus Xylonicus*, des bourreaux font des plaisanteries grossières. Mais, tandis que Roillet l'a écartée de ses tragédies religieuses, son devancier a conservé d'autres traits de l'ancien théâtre : scènes de coups, dialogue de Judas avec un personnage infernal, etc... S'il introduit sur la scène les esclaves de Plaute, c'est un peu parce que les Passions avaient habitué le public au mélange de la bouffonnerie et du tragique.

Buchanan, Rivaudeau et La Taille méprisaient les mystères; pour *Aman* Rivaudeau et Roillet n'ont rien emprunté au *Viel Testament*, mais il est possible que les *Cabéonites* contiennent quelques réminiscences de la *Passion* de Jean Michel.

Les protestants militants ont préféré à l'imitation des tragédies païennes celle de Térence, des comédies sacrées et des mystères. Leur langage simple et souvent plat, leur versification facile, leurs octosyllabes et leurs décasyllabes sont tout à fait dans la tradition des mystères. Coignac et aussi La Croix conservent le chevauchement des rimes sur les répliques.

Les drames de Coignac, Bèze, La Croix, Des Masures et Philone sont divisés en pauses, comme la comédie de *S. Nicolas* et les mystères. Comme dans les mystères, tout s'y passe sur la scène, même les meurtres et les combats. Bèze doit probablement à cet ancien genre dramatique l'idée de l'*interlocutoire* de Sara, et au *Viel Testament* il a fait des emprunts judicieux. Dans les trois *David* il est difficile de distinguer de l'influence de Bèze celle des mystères; mais c'est bien à ceux-ci que Des Masures doit ses jeux de scène et ses actions entrecroisées; le langage naïf du cantinier rappelle celui des marchands dans les scènes de métiers.

Mais les protestants militants ont laissé de côté certains caractères propres aux mystères : l'étendue démesurée, les supplices, les paroles et les actes licencieux, la théologie scolas-

1. Cf. chapitre III.

tique. Seul parmi eux Philone fait entrer dans sa pièce toute une vie humaine.

II

L'influence des théoriciens du classicisme.

C'est pour raison de commodité que nous mettons à part les auteurs d'écrits théoriques; car, d'abord, les théoriciens et les poètes s'influencent réciproquement : les poésies de Malherbe ont influé sur les théories classiques, et la doctrine dramatique de Boileau est en grande partie inspirée par le théâtre de Racine. En outre, leurs influences s'exercent souvent dans la même direction, et dans l'analyse il est difficile de les séparer; par exemple, en 1531 l'éditeur du *Christus Xylonicus* évoque le précepte d'Horace à propos des cinq actes; mais, six ans plus tard, les éditeurs de la même pièce citent à ce sujet les tragédies et les comédies latines, qui, au XVI[e] siècle, étaient divisées en cinq actes; ainsi donc cette division était fondée à la fois sur le précepte d'Horace et sur l'exemple des tragédies de Sénèque.

Au lieu de suivre l'ordre chronologique, nous commencerons par les théoriciens qui ont été le plus lus : Donat et Horace [1].

1. *Donat.*

Le petit traité de Donat était le bréviaire de tous les dramaturges. Il figure en tête de nombreuses éditions de Térence; ses axiomes clairs et précis se comprenaient facilement. Sa définition antithétique de la tragédie et de la comédie [2] a été reprise par Stoa, Scaliger, et vingt autres. Dans notre pays elle a affermi le dogme de la séparation des deux genres [3], elle a contribué à empêcher le succès de la « comédie sacrée » en langue latine, et elle a certainement retardé le développement de

1. Lire l'article de M. Lanson, qui a été publié en 1904 dans la *Revue d'histoire littéraire* et que nous avons déjà cité maintes fois.

2. « *In Comœdia mediocres fortunæ hominum, parvi impetus periculaque, lætique sunt exitus actionum; at in Tragœdia omnia contraria, ingentes personæ magni timores, exitus funesti habentur. Et illic turbulenta prima, tranquilla ultima : in Tragœdia contrario ordine res aguntur...* ».

3. D'ailleurs le comique est absent des tragédies de Sénèque, tandis qu'Euripide et Sophocle placent dans la bouche de certains personnages des paroles naïves et comiques. Au XVI[e] siècle Calmus ne tolère dans la comédie aucun des caractères de la tragédie.

la tragi-comédie. Dans nos pièces religieuses il n'y a rien de comique, sauf dans les drames de Barthélémy et des protestants militants.

Donat décrit assez longuement le prologue, la « protase », l' « épitase » et la catastrophe. Il observe que l'exposition est faite chez les Grecs et chez certains Latins par une divinité, chez Térence par un personnage « protatique ». Stoa et l'auteur de *Jephthes* ont eu recours au premier procédé, mais dans *Baptistes*, *Catharina* et *Saül* c'est le second qui est appliqué.

L'on n'a pas toujours observé ses deux préceptes sur le début calme et le dénouement « funeste » des tragédies. La Taille n'admet pas le premier, et, sous l'influence de Sénèque et d'Euripide, nos auteurs de tragédies classiques nous font prévoir dès le début un malheur encore indéterminé; même au faîte de la puissance, Aman est tourmenté par le dépit, la fureur et la crainte. Seul Buchanan a su créer au deuxième épisode de *Jephthes* une péripétie qui calme momentanément les inquiétudes.

Toutes nos tragédies[1], sauf l'*Abraham sacrifiant* que La Taille critique à ce sujet, et deux des *David*[2], se terminent sur une catastrophe sanglante. Mais, selon la juste remarque de La Taille, certains dénouements sanglants ne font pas sur le spectateur une impression « funeste » : la mort d'un Goliath, d'un Holoferne, ou d'un Aman est un événement heureux. Au xvi[e] siècle, les auteurs de tragédies religieuses n'ont pas autant respecté que les autres dramaturges le précepte du dénouement sanglant et malheureux : Bèze, Des Masures, Roillet et Rivaudeau ne pouvaient pas l'observer, quand ils prenaient pour sujet un exemple illustre de la bonté de la Providence[3].

2. *Horace.*

Tous les auteurs de nos tragédies religieuses ont dû lire l'*Art Poétique*[4]. Mais ils ne l'ont pas toujours compris comme

1. Y compris *Josias* et la *Déconfiture de Goliath*.

2. Dans l'épître à Le Brun, Des Masures s'excuse de n'avoir pas placé à la fin de ses « tragédies » :

Un spectacle piteux et misérable à voir.

3. Cf. chapitre XXV, paragraphe II.

4. Dans une épître Barthélémy a imité le *nonum prematur in annum*, Roillet et Souris s'excusent de ne pas avoir toujours appliqué les préceptes d'Horace. — L'auteur de la préface de la *Comedia S. Nicolai* cite un passage de l'*Art Poétique*, et plusieurs fatistes avaient lu ce traité.

nous. Ainsi Erasme et ses contemporains attachaient une grande importance au vers 97 :

Projicit ampullas et sesquipedalia verba;

ils ne sentaient pas l'ironie du mot *sesquipedalia*, et ils négligeaient le vers 95 :

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri;

ils crurent donc que le poète latin recommandait aux auteurs tragiques le style grandiloquent[1]. Aussi, seuls les protestants militants[2] ont pratiqué un style simple et familier : les autres se sont essayés avec plus ou moins de succès à la grande éloquence.

De même, l'on traduisait le conseil « *Actoris partes chorus defendat* » par : « Que le chœur tienne la place de l'auteur », alors que le sens est : « Qu'il joue le rôle d'un acteur »[3]. Aussi les auteurs lui ont fait souvent débiter des lieux communs de morale; en général, il ne participe pas à l'action. Je mets à part Barthélémy, Bèze et Des Masures qui ne se sont pas souciés des théories classiques sur le chœur, et Buchanan, qui, à l'imitation d'Euripide, a donné un rôle assez actif aux chœurs de *Baptistes* et de *Jephthes*.

L'on a peu suivi les excellents préceptes d'Horace sur la peinture des différents caractères[4] et sur le rapport entre les paroles et la situation des personnages. Dans les pièces de Stoa, Barthélémy, Roillet et Rivaudeau et les pseudo-tragédies ils sont faiblement dessinés, ou bien ils sont copiés sur les énergumènes de Sénèque; Des Masures est l'auteur qui a le mieux marqué l'influence du rang social sur le caractère.

Les recettes relatives à l'action ont eu plus de succès. L'interdiction du *Deus ex machina*[5] fut d'autant plus facilement appliquée qu'à part Stoa, Bèze et Buchanan, les auteurs de tragédies religieuses ont supprimé tout personnage céleste. Le

1. Cf. la préface d'*Hecuba* citée par nous p. 204, et l'adage *Tragice loqui* cité par M. Lanson dans la *R. H. L.* de 1904, p. 545.

2. Mais Bèze viendra à résipiscence, puisqu'en 1598 il conseille à son traducteur de remplacer les socques par les cothurnes, en lui citant les vers 90 et 91 de l'*Art poétique*.

3. Aristote avait formulé le même précepte (*Poétique*, XVIII, 9).

4. Calmus les a résumés dans la préface de sa comédie, et dans l'épître à Jeanne d'Albret Antoine de La Croix paraît s'en souvenir.

5. Déjà Aristote l'avait formulée (*Poétique*, XV, 9). Cf. Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, II, vers 462 : « Ange ni Dieu n'y soit », sauf pour fournir l'exposition.

dénouement de l'*Abraham sacrifiant* est fourni par un *angelus ex machina;* mais l'auteur ne pouvait pas l'éviter.

Selon Horace, il ne faut pas représenter les débuts de l'histoire qui est prise comme sujet d'épopée : *non orditur ab ovo...*, *in medias res auditorem rapit.* Cette règle est appliquée à la tragédie par Buchanan, par Roillet, par La Taille qui l'énonce dans son *Art de la tragédie*, et par Rivaudeau qui l'a poussée à ses dernières conséquences.

Dans le même passage le poète latin conseille de faire progresser rapidement l'action : *semper ad eventum festinat.* La Taille cite aussi ce précepte, qui n'a guère été observé que par lui et par Roillet dans *Aman :* en effet, Bèze se livre parfois à des effusions lyriques, et Buchanan cède à son penchant pour la dialectique. Les autres dramaturges sont incapables de faire progresser une action de scène en scène vers le dénouement.

La division en cinq actes, qu'Horace prescrit formellement et que Donat applique aux comédies de Térence, a été généralement suivie[1]. Barthélemy, Buchanan, Bèze, Des Masures, Coignac et La Croix se passent d'actes, le premier parce qu'il n'a pas voulu appliquer les règles de l'*Art poétique*, le second et le troisième par imitation de la tragédie grecque, et les autres parce qu'ils se réglaient sur les mystères. La division en quatre actes, que pratiquent Barthélémy en 1531, Jacomot, et d'autres, est peut-être inspirée par des théoriciens comme Donat, qui distinguent dans les tragédies et les comédies quatre parties[2].

Horace défend que plus de trois personnes prennent part à la conversation : *nec quarta loqui persona laboret.* Déjà les tragiques grecs n'admettaient dans une scène, en plus des trois interlocuteurs, que des rôles muets. Sénèque interprétait cette règle d'une manière moins stricte : plus d'une fois, un personnage qui vient de parler, reste en scène, tandis que trois autres personnages s'entretiennent; mais en leur présence il garde momentanément le silence[3]. En France, Calmus, puis Vauquelin de La Fresnaye[4] ont répété le précepte d'Horace. Parmi les

1. Antoine de Baïf l'a introduite dans sa traduction d'*Antigone*.

2. Cf. la préface de la comédie de Calmus, la *Poétique* de Scaliger, citée dans la thèse latine de Lintilhac, p. 33, la préface de *Bérénice*, le livre de Bray sur la *Formation de la doctrine classique*, p. 322, et les textes que j'ai cités au paragraphe II du chapitre XI.

3. Cf. Henri Weil, *Etudes sur le drame antique*, 1897, ch. X.

4. *Art poétique*, II, vers 465.

auteurs de drames religieux, seuls Stoa, Buchanan, Bèze et Rivaudeau l'ont constamment appliqué. Roillet et La Taille commettent quelques infractions dans les actes II et IV de *Philanira* (la mère et ses trois enfants), à l'acte II de *Petrus* (Lin, Clet, Pierre et Petronilla), à l'acte V d'*Aman* [1], dans *Saül* [2] et à l'acte IV de la *Famine* (Joabe, Resefe, et ses deux enfants). Barthélémy, Des Masures et les auteurs de pseudo-tragédies l'ignorent [3].

Enfin, il conseille de remplacer par des récits la représentation de nombreux faits tels que les événements sanglants ou les prodiges : *multa tolles ex oculis* [4]. Cette règle est citée dans le commentaire de Sénèque par Josse Bade (1514) [5] et le *Bref discours* de Grévin, et La Taille l'a paraphrasée; mais, plus hardi que les auteurs de *Didon*, de *Médée* et de la *Soltane*, il place sous nos yeux une cérémonie magique. Stoa et Barthélémy ont montré la mort du Christ, et deux protestants militants, Coignac et Des Masures, nous font assister au duel de Goliath avec David; dans *Philanira* Roillet exhibe un cadavre [6]. Toutes les autres tragédies classiques à sujet religieux sont conformes à la règle. Les régents ont dû l'adopter avec empressement, car pour les représentations scolaires ils disposaient, en général, de peu de places et de peu de ressources; en outre, en supprimant les « feintes », les auteurs ont peut-être pensé éviter les railleries du public, qui, en France, au XVI[e] siècle, se moquait des imperfections de la mise en scène [7].

En somme, dans ces tragédies religieuses classiques, on constate un progrès croissant dans l'application des règles qu'Horace a énoncées sur les événements sanglants, sur les trois

1. Hester cause avec Athach, *puis* avec ses deux servantes : c'est à peu près le même cas que dans les tragédies de Sénèque.

2. Au 1[er] acte, Saül et ses trois fils, dont deux ne parlent qu'après son départ. Au 3[e] acte, le premier écuyer garde le silence, quand Samuel apostrophe Saül devant la Phitonisse. Au 4[e] acte, le second écuyer ne dit rien en présence de Saül, du gendarme et du premier écuyer.

3. M. Carrington-Lancaster a constaté dans toutes les tragédies de Jodelle, Grévin, Bounin, Garnier et Montchrestien, sauf une, l'application de la règle des trois interlocuteurs, soit à la manière grecque, soit selon l'usage de Sénèque (*The rule of three actors in french sixteenth Century Tragedy*, dans les *Modern Language Notes*, 1908, XXIII, 173-177).

4. Aristote donne à peu près le même conseil (*Poétique*, XIV, 2).

5. Cf. *R. H. L.*, 1904, p. 547.

6. Il en est de même à la fin de la *Lucrèce* de Filleul, et le héros de la tragédie de Bounin est étranglé sur la scène.

7. Cf. *supra*, ch. III, paragraphe III.

interlocuteurs, sur les cinq actes, et sur le début de la pièce au milieu de l'action. Par contre, l'influence de Sénèque a fait négliger les préceptes sur les caractères et sur la progression vers le dénouement, et a fait comprendre de travers ceux qui ont trait au rôle du chœur et au style.

3. *Aristote et les unités.*

M. Spingarn[1] et M. Lanson affirment que nos premiers auteurs tragiques ne devaient rien à Aristote. Pour les œuvres de Stoa, Barthélémy, Bèze, Roillet et Des Masures, c'est là une vérité évidente : on n'y sent point l'influence de sa *Poétique*. Ils paraissent ne l'avoir lue ni dans le grec, ni dans les traductions latines de Valla, Pazzi ou Vettori; ils ont ignoré ou négligé les laborieuses explications que Cinthio, Robortello, Minturno et *tutti quanti* ont données de la purgation des passions et des autres obscurités de ce texte fameux[2].

Mais le plus grand des précurseurs de notre théâtre paraît faire exception : selon Ascham, l'auteur de *Jephthes* a observé les préceptes d'Aristote. En fait, cette tragédie s'accorde avec la plupart d'entre eux : le sujet excite la pitié et la terreur, l'action comporte des péripéties, le dénouement appartient à la série des crimes familiaux; les personnages ne sont ni des scélérats, ni des parangons de vertu, mais des êtres moyens, qui ont leurs qualités et leurs faiblesses; enfin l'action est ramenée à l'unité de temps. Toutefois ces caractères ne prouvent pas l'influence du théoricien grec : ils sont dus plutôt à l'imitation d'*Iphigénie à Aulis*.

Après 1560 le nom d'Aristote apparaît dans les préfaces des tragiques français : en 1562 Grévin le cite avec respect dans son *Bref discours;* Rivaudeau le révère, mais il fait des réserves sur certains préceptes; enfin La Taille lui trouve plus de « subtilité » qu'à Horace.

Rivaudeau ne lui a guère emprunté que la condamnation du dénouement surnaturel et la règle de l'unité de temps. Mais l'*Art de la tragédie* est nourri de sa doctrine : La Taille condamne le théâtre de Bèze et de Des Masures en des termes qui rappellent ce passage de la *Poétique :* « La tragédie n'est pas

1. *History of literary criticism in the Renaissance*, 1899, New-York, p. 197.
2. En France il n'a été édité au XVIe siècle qu'une fois, en 1555, par G. Morel.

une suite de tirades morales » (VI, 14); il insiste sur l'émotion et la pitié que doit provoquer la tragédie; seul, peut-être, parmi les théoriciens français du XVI^e siècle, il répète le précepte d'Aristote sur les caractères moyens [1]; dans ses deux tragédies il l'applique aux victimes. En somme, La Taille est le seul de nos auteurs qui ait subi profondément l'influence du « grand Aristote », et aucun d'eux n'a parlé de cette « catharsis », ou purgation des passions, qui a eu presque autant d'explications différentes que de commentateurs [2].

Quoique la *Poétique* ne contienne aucune allusion à l'unité de lieu, il nous faut parler ici de l'épineuse question des trois unités [3]. Presque tous nos dramaturges ont appliqué la règle de l'unité d'action; le *Josias* de Philone, où seule la règle de l'unité de héros est suivie, fait exception. Mais il n'était pas besoin de la chercher dans la *Poétique* ou ailleurs : puisque les pièces des Anciens s'y conformaient, c'était un dogme tacitement [4] reconnu par quiconque préférait aux mystères le théâtre classique.

Aristote observe que la durée de l'action dans les tragédies était d'une révolution solaire; les glossateurs italiens ont discuté à perte de vue sur le sens des deux derniers mots : s'agissait-il de douze ou de vingt-quatre heures? En France, avant de lire la *Poétique* et les théoriciens italiens, on avait constaté l'application de cette règle dans la plupart des pièces antiques [5], et en outre elle était mentionnée dans les préfaces de l'*Historia betica* de Verardi, pièce qui eut du succès en Europe à la fin du XV^e siècle. Enfin, l'application du précepte *in medias res* forçait nos dramaturges à réduire la durée de l'action.

Cependant la règle des vingt-quatre heures est violée dans les pièces de Stoa et de Barthélémy sur la Passion (2 journées), dans l'*Aman* de Roillet [6] (4 jours), et dans l'*Abraham sacrifiant*

1. Cf. *Poétique*, XIII, 2 et 3.

2. Scaliger l'a escamotée (cf. *R. H. L.*, 1904, p. 585).

3. On a écrit sur les unités de nombreux ouvrages; celui de M. Bray est le dernier en date et le plus commode : *La formation de la doctrine classique en France* (au XVII^e siècle), 1927, p. 240-288.

4. M. Bray remarque, p. 243, que nos théoriciens n'y font que de très rares allusions. Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 18.

5. Cf. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, 1924, p. 357. Rivaudeau signale que l'action dure deux jours dans l'*Heautontimoroumenos*.

6. Dans cette pièce, comme dans le *Christus Xylonicus*, un chant du chœur est placé entre deux journées; cette interruption de l'action donne aux spectateurs l'illusion de l'écoulement du temps.

(3 jours); mais seul l'auteur de la pseudo-tragédie de *Josias* fait durer l'action plus d'une semaine [1].

Dans les autres pièces, bien qu'en général les moments de la journée ne soient pas précisés, l'action ne paraît pas dépasser vingt-quatre heures. Buchanan a supprimé le délai des deux mois obtenu par la fille de Jephthé.

C'est seulement après 1560 que nos théoriciens formulent la règle de l'unité de temps. Rivaudeau se rencontre avec Scaliger pour renchérir sur Aristote et faire coïncider la durée de l'action avec celle de la représentation [2]. La Taille est moins exigeant dans son *Art de la tragédie;* pour *Saül* il a eu soin de faire tenir dans une durée de douze heures, qui est spécifiée dans le texte [3], de nombreux événements, qui, selon la Bible, se sont passés en plusieurs jours.

La règle de l'unité de lieu a été formulée très tard : en Italie par Castelvetro en 1570 [4], et en France par La Taille en 1572. Mais auparavant « elle se dégageait lentement de l'unité de temps par l'effet du principe de vraisemblance » (Bray); dès 1536, dans *Joseph*, Crocus déclare absurde et contraire à l'usage des Anciens la réunion sur la scène de lieux très éloignés les uns des autres. De plus, faute de place, les régents et les élèves qui avaient en vue des représentations scolaires, limitaient au nécessaire le nombre des lieux.

Les pièces de Stoa, Barthélémy, Bèze et Des Masures ont besoin du décor multiple des mystères; le lieu où l'ange sauve la vie d'Isaac, est fort éloigné de la maison où gémit Sara. Par contre, l'unité de lieu est rigoureusement observée dans *Jephthes* [5]. Pour les autres auteurs il y a doute; mais il est certain que les imitateurs de la tragédie classique se représentaient la scène comme les dramaturges anciens et comme Vitruve, et non comme Racine : elle ne consistait pas dans une « salle de palais à volonté », mais dans une place limitée par une ou plusieurs maisons [6]. Toute l'action de *Baptistes* se déroule

1. En 1562 Grévin se moque des jeux scolaires, où l'action s'étend sur deux ou trois mois.
2. M. Bray explique, p. 255, l'opinion de Scaliger.
3. Elle est aussi spécifiée dans la *Cléopâtre* de Jodelle (Bray, p. 260).
4. Cf. Bray, p. 258.
5. Elle le sera aussi dans l'*Antigone* de Garnier (cf. mon article dans la *R. du XVI^e siècle*, 1925).
6. Dans les *Gabéonites* la maison est remplacée par un tombeau. — Cf. Lanson, *Esquisse*, p. 19 : « Une certaine pluralité de lieux est permise par le décor classique de Vitruve, tel que Serlio l'interprète ».

devant un palais et au seuil d'une prison. Celle de *Saül* se passe dans deux ou trois endroits arbitrairement rapprochés, et celle des *Gabéonites* dans deux endroits de la ville de Jérusalem. Parfois le lieu n'est pas précisé. Mais, en général, nos tragédies religieuses pouvaient et devaient se jouer sur une place indéterminée et aussi dans une ou deux maisons qui en bordaient le fond.

On voit par cet aperçu combien l'histoire des unités est embrouillée; on pourrait cependant en tirer trois conclusions, que je donne pour des hypothèses :

1. — Les auteurs de nos tragédies religieuses appliquent naturellement, spontanément, la règle de l'unité d'action.

2. — Avant 1560 la règle de l'unité de temps n'est observée fidèlement que par l'auteur de *Baptistes* et de *Jephthes;* mais dans les autres tragédies religieuses l'action paraît durer de un à quatre jours, au maximum. Après 1560, on formule la règle, et certains la poussent à l'extrême.

3. — Avant que les théoriciens exigent l'unité de lieu, l'exemple des Anciens, l'unité de temps et l'exiguïté de la mise en scène scolaire déterminent la plupart des régents et de leurs élèves à appliquer cette règle, mais avec la même liberté que dans le théâtre antique.

4. *Les théoriciens modernes.*

Nous n'avons presque rien à dire sur les théoriciens modernes. Jusqu'en 1560, en France, on s'est contenté d'épiloguer sur Donat [1] et Horace. Les théoriciens d'Italie, dont M. Bray a montré l'importance [2], paraissent n'avoir exercé aucune influence sur nos dramaturges au moins jusqu'en 1570. Spingarn croyait que La Taille avait pris dans Castelvetro la règle de l'unité de lieu, mais ce n'est pas certain [3].

Quant à Scaliger, sa célèbre *Poetice* a paru à Lyon seulement en 1561; Rivaudeau en avait entendu parler avant 1566, mais il prétend ne l'avoir pas lue. Elle a pu l'être par Des Masures et La Taille, mais je ne sens ni chez celui-ci, ni à plus forte raison chez l'autre, l'influence de Scaliger. Ses préceptes sur l'action

1. Sur Charles Estienne, imitateur de Donat, voir l'article de M. Lawton (*R. XVI^e siècle*, 1927, p. 336).

2. *Op. cit.*, p. 34 sq.

3. Cf. Spingarn, p. 206, et Bray, p. 261.

« angoissante », le dénouement « horrible » et le style élevé ne faisaient que renforcer l'influence des tragédies de Sénèque [1]: et les auteurs tragiques n'avaient pas attendu l'année 1561 pour multiplier les graves sentences.

Au total, il me semble que l'action des théoriciens a été moins grande que M. Lanson ne l'a cru. Barthélémy et les protestants-militants ne l'ont guère subie, et souvent l'influence de Sénèque l'a contrecarrée et a prévalu. Parmi nos auteurs, seuls Rivaudeau et La Taille ont attaché une grande importance aux théories. Elles eurent moins d'influence que les tragédies de Sénèque. Enfin, la situation matérielle du théâtre scolaire a contribué autant que la lecture des écrits théoriques à l'application de plusieurs règles.

III

L'influence de la tragédie grecque.

Nous n'envisagerons dans ce paragraphe que les œuvres de Sophocle et d'Euripide et le *Christos Paschôn;* car nos auteurs tragiques n'ont imité aucun des poètes épiques et lyriques de la Grèce; et parmi les prosateurs seul Platon a exercé une influence assez faible d'ailleurs : un reflet des idées et des images platoniciennes éclaire le dénouement de *Baptistes*.

Au chapitre XII nous avons énuméré les traductions latines et françaises d'Euripide et de Sophocle, que nos dramaturges avaient à leur disposition. Buchanan mit à profit les célèbres traductions d'*Hécube* et d'*Iphigénie* publiées par Erasme, et La Péruse utilisa celle de *Médée*.

Mais il importe de savoir s'ils étaient capables de comprendre un texte grec et de goûter dans l'original un dialogue d'Euripide ou de Sophocle. Depuis le début du XVII[e] siècle les dramaturges français ne furent presque jamais de bons hellénistes : Racine est une glorieuse exception. A l'époque des Budé, des Henri Estienne et des Baïf les poètes savaient un peu plus de grec: mais parmi les auteurs de tragédies religieuses l'on ne compte que trois hellénistes exercés : Buchanan (si l'on en croit ses

1. Sur les rapports entre la doctrine de Scaliger et l'art de Sénèque cf. la thèse latine de Lintilhac, 1887, p. 33 et 36.

collègues), Bèze[1] et Rivaudeau, traducteur d'Epictète et commentateur d'Euripide; mais, chose curieuse, leurs vers lyriques ne doivent rien à la poésie grecque, et les poèmes de Buchanan sont d'une inspiration toute romaine.

1. *Sophocle.*

Dans nos tragédies religieuses je n'ai découvert aucune imitation certaine de Sophocle; d'ailleurs, au XVI^e^ siècle, son influence sur le théâtre français a été encore plus restreinte que celle d'Euripide. Pourtant le texte de ses tragédies n'était pas plus difficile que celui de son rival, et nos dramaturges avaient à leur disposition les traductions de Lazare de Baïf, d'Hervet, de Rotaller, de Lalamant. Mais, dans le théâtre grec, ils préféraient les drames d'Euripide, à cause de leur pathétique lugubre[2] et de leur brillante dialectique : discussions antithétiques d'idées générales, plaidoyers, sentences[3], etc...

2. *Euripide.*

Sauf Buchanan, aucun de nos auteurs n'a pris Euripide pour modèle de ses tragédies. Ils ont beau dire, comme Roillet et Riveaudeau, qu'ils imitent les Grecs; leurs amis ont beau les égaler à Sophocle et Euripide[4], c'est bien plutôt l'œuvre de Sénèque qu'ils mettent en coupe réglée.

Stoa forge à l'aide de mots grecs les titres extravagants de ses poèmes, mais sa tragédie ne doit rien aux Grecs, sauf le prologue et peut-être le songe symbolique de Procula. Barthélémy fait deux citations grecques, et il connaît peut-être un peu la métrique d'Euripide; est-ce l'exemple de celui-ci qui l'encourage à ne pas diviser sa pièce en actes? Roillet a traduit avant 1570 le *Christos Paschôn;* mais il n'a rien emprunté à cette pièce, ni à Euripide, sauf peut-être l'idée de la conversation de Philanire avec ses enfants. Rivaudeau est entiché de Sénèque; mais c'est peut-être l'auteur d'*Electre* qui lui a donné l'idée des entretiens

1. Sur son enseignement du grec à Lausanne, voir l'opuscule précité de Bernus.

2. Surtout *Hécube*, qui fut traduite en latin par Erasme, en italien par Bandello, et en français par Amyot.

3. Cf. A. et M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, III, p. 259, et 310 sq.

4. Cf. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, 1889, p. 77, — Banachévitch, *La Péruse*, p. 95 et 157, — et les textes du XVI^e^ siècle rassemblés par K. Böhm (*Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's*, 1902, p. 5).

du chœur avec deux des personnages et qui lui a inspiré la disposition compliquée de ses chants lyriques.

Bèze, professeur de littérature grecque à l'Académie de Lausanne, a songé à Euripide, quand il a évité la division en actes, et qu'il a choisi un sujet dont la fin n'est ni sanglante, ni funeste[1]; en outre, sa pièce est apparentée à la tragédie grecque par le pathétique, la simplicité de l'action, le style tempéré et la fine analyse des sentiments; enfin, il s'est souvenu de la prière d'Iphigénie. Dans les pièces des protestants militants, comme dans les tragédies grecques, le lyrisme tient une grande place; mais cette ressemblance me paraît fortuite : les cantiques chantés par les personnages de Bèze, de Des Masures, etc..., sont inspirés des psaumes qui tenaient une si grande place dans la vie religieuse des calvinistes, et la danse des Israélites en l'honneur de David est plus proche des danses auxquelles se livrent les bergers des mystères, des Nativités et des moralités pastorales, que de l'orchestique grecque. Du reste, dans sa préface, Bèze se moque des imitateurs du lyrisme choral des Grecs. De même, c'est aux mystères bien plutôt qu'au théâtre grec que les protestants militants doivent l'usage des pauses.

Le cas de La Taille est intéressant. Ce poète présente parfois son héros comme une victime de la fatalité; par là Saül ressemble à quelques personnages de Sophocle. Et surtout l'œuvre d'Euripide lui sert d'appoint : dans les *Gabéonites* il plagie principalement les *Troades* et l'*Œdipe* de Sénèque, mais il a reproduit çà et là les gestes et les paroles pathétiques de l'Hécube et de la Polyxène d'Euripide. Ce que nous venons de dire de La Taille, s'applique aussi bien à La Péruse et à Garnier : ils ont complété Sénèque à l'aide d'Euripide; le premier prend dans la *Médée* du tragique grec de quoi remplir son second acte. Garnier, à qui l'*Hippolyte* de Sénèque avait suffi, fit appel à Euripide et à Sophocle pour *Antigone*, parce que son modèle habituel n'avait pas exposé les derniers malheurs des Labdacides[2]; et pour sa *Troade* il prit dans les *Troyennes* et l'*Hécube* d'Euripide quelques détails pathétiques et tous les événements que le poète latin avait passés sous silence : les malheurs de Cassandre, de Polydore et de Polymnestor.

1. C'est par l'exemple des pièces d'Euripide intitulées *Ion*, *Oreste*, *Iphigénie*, *Hélène* et *Alceste* que Vauquelin de La Fresnaye justifie le dénouement heureux dans les tragédies (*Art Poétique*, III, vers 169).

2. Voir mon article sur *Antigone* (*R. du XVI^e siècle*, 1925).

Ainsi donc, même si l'on supprime nos *peut-être*, cette étude prouve l'erreur de ceux qui ont cru qu'en France les premiers auteurs tragiques avaient imité Euripide, de préférence à Sénèque. En réalité, tandis que les humanistes traduisaient avec ardeur Euripide et Sophocle, les dramaturges, sauf l'étranger Buchanan, leur ont fait peu d'emprunts; ils ont préféré imiter un auteur plus accessible, tout en protestant de leur admiration pour l'œuvre des deux poètes grecs.

Buchanan qui fait exception à l'usage, a commencé par emprunter à la tragédie grecque la division en épisodes; mais *Baptistes* ne ressemble guère à une pièce d'Euripide : tout au plus peut-on attribuer à son influence les conversations du chœur avec le héros, ses réflexions au cours des actes, et les discussions d'idées auxquelles se complaît l'auteur. Par contre, *Jephthes* est une vraie tragédie grecque, avec prologue et songe imité d'*Hécube;* le héros, plus malheureux que coupable, est apparenté aux Œdipe, aux Ajax, aux Philoctète, que la Némésis frappe au milieu du bonheur; le chœur collabore à l'action. Les entrevues du père et de sa fille, la péripétie de la révélation du secret, le récit de la mort d'Iphis, la peinture des caractères : bref, tout ce qui a une valeur psychologique et pathétique[1], provient d'*Iphigénie à Aulis* et d'*Hécube*. Mais, si grand qu'ait été le succès de cette tragédie, elle n'a pas réussi à faire adopter chez nous la forme des drames d'Euripide.

2. Le *Christos Paschôn*[2].

Le *Christos Paschôn*, ou « Christ souffrant », est une pièce grecque de l'époque byzantine, formée surtout de centons d'Euripide; fort peu scénique, elle consiste essentiellement en « thrènes » débités par Marie pendant et après la Passion. Elle a été publiée trop tard pour exercer une influence sur Stoa, Barthélémy et Bonadus : la première édition a paru à Rome en 1542. Comme on l'attribuait a S. Grégoire de Nazianze, elle eut quelque succès; du reste, ces lamentations véhémentes plaisaient aux imitateurs

1. Mais les réflexions touchantes et les gestes affectueux, imaginés par Euripide, ont paru trop naïfs et trop familiers à l'humaniste écossais : il les a remplacés par des sentences et des discussions morales.

2. Cf. l'édition Teubner du *Christos Paschôn*, la traduction publiée dans le *Dictionnaire des mystères* de Douhet, col. 588, et celle de La Rousselière (Paris, 1845), les articles de Magnin (*Journal des Savants*, 1849), et le cours de Lintilhac (*R. des Cours et Conférences*, X, 1re série, 1902).

de Sénèque. Il y eut dès 1544 deux rééditions à Louvain et chez Wechel à Paris. La pièce fut traduite en italien par Fulgano, et plusieurs fois en latin : en 1549 par l'espagnol Garcia (Paris, chez Wechel), en 1550 par le hollandais Fabricius, médecin à Aix-la-Chapelle (Anvers) et par Guldebeck (Bâle) ; la version de Roillet est postérieure. Dans son drame latin d'*Isaac* (1579) l'allemand Stymmel cite le *Christos Paschôn* comme exemple de drame chrétien, et Bèze y fait allusion dans sa lettre à Jacomot (1598).

IV

L'influence de la poésie latine[1].

Si nous devions proportionner l'étendue de notre étude à l'importance des influences, ce paragraphe devrait être au moins vingt fois plus long que le précédent. Nous avons tâché d'être aussi bref que possible ; le lecteur pourra cependant constater que même au XVI^e^ siècle les dramaturges français ont cherché à Rome plutôt qu'à Athènes la source de leur inspiration.

1. *Sénèque.*

Ab Jove principium. Le poète que le jeune Roze appelait le « coryphée des auteurs tragiques », mérite dans ce paragraphe, voire même dans le chapitre, la place d'honneur. Il nous faudrait des centaines de pages, si nous voulions examiner en détail l'influence que Sénèque a exercée sur tous les auteurs de tragédies religieuses, exception faite des protestants militants.

Ce sujet a été partiellement traité par Karl Böhm[2] : il a décrit l'influence de Sénèque sur les pièces de Jodelle, La Péruse, Bounin, Grévin et Rivaudeau. Après avoir aligné d'innombrables chiffres[3], il conclut que Jodelle a plus imité Sénèque que les

1. L'influence des prosateurs latins est négligeable. Les écrits philosophiques de Cicéron ont pu fournir à nos auteurs quelques sentences et lieux communs, et dans *Petrus* Roillet a imité le début des *Catilinaires*.

2. *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französischen Tragödien* (*Münchener Beiträge*, XXIV), 1902, XVI-163 pages.

3. Ainsi pratiquée, la méthode des statistiques n'est qu'un bluff scientifique. Certaines ne sont pas plus utiles que celle de notre Labiche sur les veuves traversant le Pont-Neuf. En outre, la proportion que Böhm établit, pour chaque pièce, entre les vers du chœur et le total des vers, trompe le lecteur ; car

Grecs, que, si la *Médée* de La Péruse n'est pas calquée sur celle de son devancier, du moins son style est tout sénéquien, que Grévin copie Sénèque, soit directement, soit par l'intermédiaire du *Julius Cæsar* de Muret, et enfin que Bounin et Rivaudeau se règlent en tout sur l'exemple du tragique latin.

Voici quelques idées directrices qui pourraient servir à l'étude de cette influence :

A. — Ressemblances et différences entre les tragédies de Sénèque [1] et celles d'Euripide.

Il est inutile d'insister sur les différences, car les manuels de littérature et le livre de M. Herrmann les mettent en lumière. Malgré la différence de nationalité, d'époque et de caractère, ces deux dramaturges se ressemblent par leur goût pour la dialectique des idées générales, les sentences, les stichomythies. Presque tous les auteurs de nos tragédies religieuses ont pratiqué le dialogue stichomythique; mais, sauf Buchanan et Bèze, c'est à Sénèque et non à Euripide, qu'ils l'ont emprunté.

B. — Uniformité et variété des tragédies de Sénèque.

En général, l'on définit et l'on juge les pièces de Sénèque, comme si elles étaient toutes coulées dans le même moule. Sans doute, elles ont de nombreux caractères communs; le style de tous les personnages a les mêmes qualités et les mêmes défauts [2] : expressions vigoureuses, formules concises, rhétorique surabondante, mouvements oratoires, hyperboles, antithèses, stichomythies, jeux de mots, périphrases, descriptions réalistes, etc... Dans toutes les tragédies le lecteur éprouve une impression d'horreur ; ce sont des aventures atroces ou des crimes abominables : peste, suicides, parricides, inceste involontaire, « conjugicides », « infanticides », anthropophagie; sauf de rares exceptions [3], depuis le début jusqu'à la fin de la pièce nous sommes en proie à l'anxiété ou à la terreur; aucune parole naïve ou comique ne vient détendre nos nerfs. L'action est lente; les

les 607 vers que prononce le chœur de *Cléopâtre*, sont très courts ; pour bien faire, il faudrait compter les pieds et non les vers. Les quatre lignes de M. Lanson que j'ai citées à la fin du chapitre XI, me renseignent plus que toute cette arithmétique.

1. On consultera, sur *le théâtre de Sénèque*, le très copieux répertoire de M. Léon Herrmann (Paris, 1924, thèse).

2. Cf. Herrmann, p. 545.

3. Cf. Herrmann, p. 386.

récits ou les descriptions épiques, les déclamations lyriques et les discussions philosophiques l'alourdissent. Les principaux personnages obéissent à des passions violentes ou criminelles, ou plutôt ils incarnent une passion poussée au paroxysme; un bon nombre d'entre eux professent le même stoïcisme héroïque et orgueilleux; les tyrans se ressemblent, de même les nourrices, les vieillards, ou les messagers. Dans les chants du chœur et dans les discussions, les lieux communs de morale et de politique ne varient guère.

Mais un examen attentif révèle quelques différences entre ces neuf drames [1]. Tantôt les événements terrifiants se passent sur la scène, tantôt ils sont l'objet de récits. Ceux-ci sont nombreux et copieux, mais dans la première catégorie on peut citer la folie furieuse d'Hercule qui massacre ses enfants, les nausées de Thyeste, le suicide de Phèdre et celui de Jocaste, les incantations de Médée et sa fuite dans les airs, le délire de Déjanire; en outre, on exhibe à Thyeste les restes de ses enfants, Thésée rassemble les débris de son fils, et OEdipe se présente après avoir arraché ses yeux. Donc, dans six pièces sur neuf, l'impression d'horreur est produite directement, en dépit du précepte d'Horace : *Multa tolles ex oculis...* [2]. L'action est très inégalement développée : si *Hercule sur l'OEta* est une enfilade de lamentations et de déclamations, si *Thyeste* est rempli de monologues, par contre il y a dans d'autres pièces des discussions qui influent sur l'action, et des péripéties. Certains personnages ont des caractères nuancés, mêlés de vertus et de vices, qui provoquent à la fois notre réprobation et notre pitié, et qui évoluent; Sénèque a bien analysé surtout les effets de la jalousie, les combinaisons de l'amour et de la haine chez une femme délaissée ou rebutée.

C. — Les emprunts des dramaturges français du XVI^e^ siècle.

Enumérons d'abord les traits caractéristiques que nos dramaturges n'ont pas su ou voulu imiter. Au XVI^e^ siècle, les tragédies de Sénèque ont joui d'une grand vogue en Italie, en France, en Angleterre, etc...; mais les imitations que l'on en a faites, varient d'un pays à l'autre : il est très important de remarquer qu'en

1. Je ne parle pas d'*Octavie*, puisque cette tragédie n'est pas de Sénèque; mais les dramaturges classiques l'ont pillée autant que les autres pièces.

2. Malgré les arguments de M. Herrmann je ne suis pas bien sûr que le théâtre de Sénèque fût destiné à la représentation.

Italie et en Angleterre les auteurs de tragédies inspirées de Sénèque ont recherché des situations atroces et des crimes horribles, et placé sous les yeux du public des spectacles macabres et affreux [1]. Or, nous avons vu au paragraphe II que chez nous l'exemple de Sénèque n'a guère été suivi : dans nos tragédies françaises il y a peu de sujets horribles et de spectacles macabres; laissant aux fatistes les moyens matériels d'inspirer la terreur, les auteurs tragiques se rattrapaient sur les descriptions réalistes.

En second lieu, ils ont été incapables d'imiter le talent psychologique de Sénèque. A part de rares exceptions [2], ils n'ont pas analysé les mobiles des décisions et les fluctuations de l'âme, ils n'ont pas su trouver les phrases qui révèlent le caractère d'un personnage. En outre, dans nos tragédies religieuses, excepté *David triomphant*, l'amour ne joue aucun rôle; aussi n'y trouve-t-on aucune réplique des figures les plus originales et les plus attachantes du théâtre de Sénèque : Phèdre et Médée.

Si nous mettons de côté les pièces de Bèze, Coignac et La Croix, qui n'ont rien de commun avec la technique du poète latin, toutes nos tragédies religieuses témoignent de son influence; elle s'est exercée sur l'action, sur les personnages, sur le style et sur les idées générales.

Comme celles de Sénèque, ces tragédies sont encombrées de morceaux épiques et lyriques : ce sont les récits ampoulés ou brillants du *Theoandrothanatos*, de *Jephthes*, des pièces de Roillet, de *Saül* et des *Gabéonites*, — les descriptions élégantes ou macabres de Stoa, de Roillet, de Rivaudeau, — les digressions historiques de *Petrus* et surtout de l'*Aman* de Rivaudeau, les digressions mythologiques des chœurs de Roillet, — les lamentations de l'*Aman* de Rivaudeau et de Marie, Jésus et Madeleine dans les « Passions » de Stoa et de Barthélémy, etc... Dans quatre pièces : le *Théoandrothanatos*, *Baptistes*, *Catharina* et l'*Aman* en français, l'action est entièrement sacrifiée aux déclamations, aux récits et aux discussions. Dans les autres elle est moins languissante que dans la plupart des tragédies de Sénèque; pour *Jephthes* cela est dû à l'influence d'Euripide;

1. Cf. Legouis et Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, 236, — Lanson, *Esquisse*, 14.

2. Voir nos chapitres sur *Saül furieux*, sur les *David*, et sur l'*Aman* de Rivaudeau.

quant à La Taille, il a pris pour modèle deux des pièces les plus animées et les plus scéniques du dramaturge latin : *Hercule furieux* et les *Troades*.

Un bon nombre de nos auteurs ont emprunté à Sénèque ses personnages stéréotypés. Cela se comprend : au XVI^e^ siècle, dans le drame sérieux, la psychologie était peu développée; les dramaturges étaient à peu près incapables d'imaginer, sans modèle livresque, un caractère tragique. Or les héros de Sénèque avaient l'avantage d'être conçus selon des formules très simples et d'exprimer, dans un style oratoire, des lieux communs de morale. Rien n'était plus facile que d'imiter son tyran haineux [1], son vieillard sentencieux [2], son héros stoïcien [3]. Tout comme dans ses pièces, les sentiments et les passions de la Marie de Stoa, de Néron, de Maxence, de l'Aman de Roillet et de Rivaudeau sont portés, dès le début, au paroxysme; ils ne varient plus, et gardent toute leur intensité.

Les humanistes de cette époque aimaient le langage savant, brillant, imagé, pompeux. Le style des personnages d'Euripide leur semblait trop simple, trop familier, et les parties lyriques de ses tragédies étaient difficiles à comprendre. Aussi ont-ils imité servilement le style de Sénèque : Stoa, Buchanan, Roillet, Rivaudeau et La Taille emploient ses figures de rhétorique; et ses inventions poétiques sont reproduites dans le *Théoandrothanatos*, *Jephthes*, les pièces de Roillet et de Rivaudeau, et les *Gabéonites*. Inutile d'énumérer tous ces procédés oratoires ou poétiques : ils sont trop nombreux; nous aurons plus vite fait de constater l'absence d'*adunata* dans *Baptistes*, dans le théâtre de Roillet et dans *Saül*. On remarquera que l'italien Stoa a précédé l'écossais Buchanan et les français Roillet, Rivaudeau et La Taille dans l'imitation de ce style. Stoa et Rivaudeau ont visé plus que leurs émules à l'emphase, et l'élégance fleurie est recherchée surtout par l'auteur de *Jephthes*, par Roillet et par Rivaudeau. — Enfin Barthélémy et les protestants militants

1. Cf. les trois tyrans de Roillet, l'Aman de Rivaudeau, et plusieurs personnages de *Baptistes*.

2. Cf. ceux de Roillet, Symmachus, l'eunuque de Rivaudeau, et l'écuyer de *Saül*.

3. Cf. le Jésus de Stoa et le Pierre de Roillet : les enfants de Saül imitent à la fois la courageuse résignation de la Polyxène d'Euripide et l'héroïsme orgueilleux des personnages de Sénèque.

eux-mêmes emploient parfois quelques procédés chers à Sénèque [1].

Déjà dans les mystères nous avons constaté le goût des Français pour les réflexions et les discussions morales. Or, un but moral était assigné aux tragédies; aussi leurs auteurs ont-ils accordé une grande place aux lieux communs de morale, et, comme ils étaient des humanistes, ils les ont empruntés aux païens : Horace et surtout Sénèque. Les tragédies religieuses n'en ont pas moins que les autres. Vous retrouverez dans *Baptistes*, *Petrus* et l'*Aman* de Roillet, les discussions politiques sur la sévérité et la clémence, la tyrannie et la douceur [2]; on ne manque pas d'opposer le bonheur des petites gens au malheur des rois [3], et l'on y répète que la foudre frappe les pins, les tours, les sommets des montagnes [4]. Le chœur déplore la fragilité du bonheur et l'inconstance de la fortune; il nous met en garde contre la haine, l'hypocrisie, la calomnie, etc... Même les pièces de Barthélémy, de Bèze, de Des Masures et de Philone ne sont pas exemptes de ces lieux communs.

D. — L'influence de Sénèque a-t-elle été bonne ou mauvaise?

Puisque presque toutes nos tragédies religieuses sont inspirées surtout de Sénèque, on est amené à se demander si cette influence prépondérante a eu de bons effets. La réponse à cette question dépend un peu de la conception que chacun se fait de la tragédie; mais je crois que l'on pourrait tomber d'accord sur les points suivants.

Les pièces de Sénèque ont eu un mauvais effet sur l'action de nos tragédies, qui trop souvent ne sont composées que de discussions, de récits, et de monologues lyriques. Elles nous ont fait perdre de vue l'imitation de la nature humaine, et elles ont rempli nos pièces d'énergumènes ou de mannequins sans vie. Sur ces deux points l'imitation d'Euripide et de Térence eût été plus profitable; mais on ne fréquentait guère les tragiques grecs, et le dogme de la séparation des genres interdisait l'utilisation de

1. Lisez dans le *Christus Xylonicus* les plaintes de Marie et de Madeleine, et dans la trilogie les antithèses et la comparaison avec le tigre d'Hyrcanie.

2. Ce thème est développé aussi dans *César*, *Porcie*, les *Juives* de Garnier, et l'*Ecossaise* de Montchrestien (Lanson, *Esquisse*, p. 21).

3. *Baptistes*, les deux *Aman*, *Saül*.

4. Des Masures, Rivaudeau, Philone. Avant Sénèque, Horace avait déjà employé cette comparaison (*Odes*, II, 10).

la comédie latine. La plupart des lieux communs de politique et de morale que l'on doit à Sénèque, n'ont aucun rapport avec le Christianisme; aussi produisent-ils, dans les tragédies religieuses, une impression fâcheuse; mais les humanistes du XVI^e^ siècle, nourris de culture païenne, ne sentaient pas cette disparate.

Pour le style on peut hésiter : sans doute, l'élégance fleurie, l'emphase, les allusions mythologiques finissent par nous sembler odieuses, et la simplicité de Bèze a son charme. Mais c'est au style de Sénèque que nos tragédies doivent leurs principales beautés [1]; à la platitude des mystères et de la Trilogie il est permis de préférer une langue soignée, vigoureuse, riche en images et en traits qui font valoir l'idée.

2. *Térence et Plaute.*

Nous avons vu au chapitre X que Plaute et surtout Térence ont connu une grande vogue en France au XVI^e^ siècle et que, de 1530 à 1555 environ, ils furent imités dans mainte comédie scolaire en langue latine.

Tous les auteurs de pièces religieuses en latin ont plus ou moins subi leur influence. Leur métrique est moins rigoureuse que celle de Sénèque : pour le trimètre iambique (ou sénaire) ils admettent à toutes les places, sauf à la sixième, le spondée, le dactyle et l'anapeste. Cette liberté plut à Barthélémy : dans la lettre à Briçonnet il se dit leur élève pour la métrique [2], et Trojan constate dans ses trimètres les mêmes substitutions de pieds que dans les leurs. Mais, à la différence des Allemands, nos dramaturges ne se permettent pas l'emploi des septénaires et des octonaires [3].

Stoa s'est inspiré de Plaute pour son prologue; Roillet lui a emprunté le langage et peut-être aussi le nom de Sanga, le bourreau de *Philanire*, et il y a deux personnages « protatiques » dans *Catharina*. Le récit de Sosie a servi de canevas à Buchanan pour la bataille des Juifs contre les Ammonites. *Baptistes* contient des expressions familières copiées dans Plaute et Térence; il débute par un prologue à la manière de Térence, et l'exposition

1. Cette remarque peut s'appliquer aussi aux pièces de Garnier. Racine lui-même a su choisir dans *Hippolyte*, les *Troades* et *Octavie* des traits magnifiques.
2. Cf. aussi la préface de ses *Momiæ*.
3. Cf. Creizenach, II, 97.

est faite par un personnage protatique. Mais le prologue de *Jephthes* est moins imité du *Rudens* que des tragédies de Stoa et d'Euripide.

C'est Barthélémy qui a fait le plus d'emprunts aux comiques latins : ses *Momiæ* sont, comme *Amphitryon*, une « tragi-comédie », c'est-à-dire une comédie à personnages divins; dans sa comédie perdue le prologue débité par Colax (ou Guillot) est plautinien. C'est à Plaute qu'il doit les plaintes des esclaves Dorus et Parménon : d'autres personnages portent des noms tirés de la comédie romaine, et les « tyrans » sont remplacés par des « fouetteurs ». Enfin son langage est émaillé d'archaïsmes, de métaphores, de jeux de mots, et d'injures qui portent la marque de Plaute et de Térence.

Mais les auteurs de tragédies classiques en langue française rejetaient tout élément comique et évitaient le style familier; dans leurs œuvres il n'existe aucune trace de l'influence des comédies latines. Dans l'avant-parler d'*Aman*, Rivaudeau ne cite Térence que pour critiquer son infraction à la règle de l'unité de temps.

Sur certains points les pièces des protestants militants ressemblent à ces comédies. Ils n'aimaient pas le style recherché : la beauté formelle des œuvres de la Pléiade leur paraissait un vice, une marque d'impiété et de paganisme. En outre, ils voulaient agir sur le peuple. Aussi ont-ils choisi un style simple : ils en ont trouvé le modèle dans le *sermo quotidianus* de Térence et dans les comédies néo-latines qui sont imitées de cet auteur. — En second lieu, dans son avis aux lecteurs, Bèze attribue à sa pièce deux des caractères de la comédie : il n'y a pas de chœurs avant les « pauses », et le prologue est séparé de la pièce. Son prologue, qui sera imité par La Croix et par Des Masures, dérive de ceux de Plaute. Les pièces de ces trois protestants se terminent par des épilogues édifiants, dont l'origine remonte aux réflexions morales qu'un des personnages débite à la fin des comédies de Plaute. Mais, sur ce point, l'influence des comiques latins est certainement renforcée par celle de nombreuses « comédies sacrées », qui étaient pourvues de prologues et d'épilogues édifiants [1]. — Enfin on retrouve dans la trilogie de Des Masures un peu des qualités psychologiques de Térence.

1. Cf. Creizenach, II, 97. — L'influence des prologues et des réflexions finales des comédies italiennes est beaucoup moins probable, et je ne crois guère à celle

Par contre, à la différence de Barthélémy et des auteurs germaniques de « comédies sacrées », ces calvinistes n'ont pas utilisé les procédés comiques de Plaute : les bouffonneries de *Josias* et de l'*Abraham sacrifiant* proviennent de la moralité satirique.

3. *Les poètes épiques et lyriques.*

Les œuvres de Virgile et d'Horace comptent parmi les livres de chevet des poètes de la Renaissance. Des Masures a traduit l'*Enéide*, et Virgile était un des auteurs préférés de Barthélémy. Nos poètes tragiques avaient la mémoire nourrie de l'*Enéide* et des *Bucoliques*.

Dans toutes les pièces religieuses en langue latine on retrouve le souvenir de mouvements oratoires, d'images, de descriptions et de lieux communs virgiliens. A quoi bon citer toutes les réminiscences de la quatrième églogue [1], à laquelle on avait donné de bonne heure un sens chrétien, de la malédiction de l'or [2], de la lamentation sur les biens confisqués [3], du *Vox faucibus hæsit* ? Stoa, Buchanan et Roillet prennent à l'*Enéide* quantité de tournures, et le poète écossais attribue au Dieu d'Israël un prodige commis par Jupiter [4].

L'influence de Virgile a été bien moindre sur les tragédies en langue française. Des Masures est le seul dont les œuvres révèlent l'imitation fréquente du poète de Mantoue : non seulement ses poèmes lyriques sont souvent inspirés des *Bucoliques*, mais il s'est souvenu des épisodes de l'*Enéide* qui ressemblaient un peu au duel de David et à son incursion dans le camp ennemi, etc...

Si à Virgile nos poètes ont demandé surtout des vers pathétiques, Horace [5] les a approvisionnés en lieux communs. Quel-

du prologue et du discours final des mystères. Dans tous ces prologues figurent quelques thèmes identiques : l'appel au silence, les explications sur le sujet... ; mais, pour le début et la fin de leurs pièces, Bèze et Des Masures se sont inspirés surtout des « comédies sacrées » et des comiques latins.

1. *Petrus* de Roillet, *Eglogue spirituelle* de Des Masures (en français), etc...

2. « *Quid non cogit auri sacra fames* ? » s'écrit Jésus, dans la pièce de Barthélémy.

3. « *Barbarus miles tua possidebit prædia* » (*Baptistes*, v. 1296). Cf. les *Dialogues* de Roillet.

4. Du Bellay pousse encore plus loin l'assimilation, au vers 128 de la *Monomachie de David et de Goliath*.

5. Dans ce paragraphe je fais abstraction de son *Art poétique* qui a été étudié plus haut avec les autres écrits théoriques.

ques idées morales très simples, exprimées à l'aide d'images saisissantes, voilà ce qu'ils ont cherché dans les *Odes* du poète de Venouse. Vingt fois les poètes français du XVI^e^ siècle ont traduit le *Pallida mors* et l'*Impavidum ferient ruinæ;* un chœur de Rivaudeau paraphrase ces deux passages, et dans son épilogue Bèze a christianisé le second[1]. Quand le chœur du *Christus Xylonicus* s'écrie : *Invidia gravius nullum est tormenti genus*, le lecteur de l'exemplaire Rondel se souvient d'une « sentence » semblable, qu'il a lue dans la deuxième épître du livre I. Que de fois les chœurs de nos tragédies religieuses ont glorifié l'*aurea mediocritas*, la vie frugale, les vertus de l'homme des champs ! Du reste, sur ce point, l'influence des tragédies de Sénèque s'unit à celle des *Odes*.

Enfin les *Odes* ont souvent servi de modèle à Stoa, Buchanan et Roillet pour la métrique des chœurs.

Les autres poètes du premier siècle de l'ère chrétienne étaient bien connus de Stoa, de Buchanan, de Roillet, de Bèze, de Des Masures, et dans les pièces des trois premiers il serait facile de recueillir des expressions tirées d'Ovide, de Stace, de Juvénal, etc...

4. Les poètes chrétiens.

Les premiers poètes chrétiens de la littérature latine ont été édités au XVI^e^ siècle, et l'un d'eux, Prudence, était très lu des auteurs modernes de poèmes religieux. Nous avons vu au chapitre VIII que Stoa s'autorisait de leur exemple. Les autres auteurs de tragédies religieuses ne les ont pas nommés[2]; mais, quand on examine de près le vocabulaire de Barthélémy, on y découvre des termes qui leur sont propres.

Ces poètes chrétiens ont abondamment imité les auteurs classiques, et surtout Virgile. Aussi la lecture de leurs œuvres a-t-elle incité les auteurs de nos premières tragédies religieuses à imiter, sur des sujets chrétiens, le style et la versification des grands poètes païens.

1. Malgré sa ferveur huguenote, Bèze a emprunté au poète païen plusieurs autres sentences, par exemple le vers 69 de la 2^e^ épître du livre I^er^, qu'il applique à l'instruction des enfants (vers 185-186).

2. En 1536, dans la préface de la « comédie sacrée » de *Joseph*, le hollandais Crocus cite comme poètes chrétiens Prudence, Sédulius et S. Grégoire de Nazianze.

V

Le théâtre néo-latin.

Dans la première moitié du XVI^e^ siècle le progrès des sciences et des lettres est dû, pour une bonne part, à l'universalité du latin. Cette langue internationale avait le rare privilège [1] d'être dans chaque pays civilisé le langage naturel de l'élite : celle-ci pensait en latin. Le livre d'Erasme que l'on publiait à Louvain, était aussitôt lu et utilisé à Oxford comme à Lyon, à Padoue comme à Bâle. Les poèmes lyriques ou épiques de Naugerius, de Baptista Mantuanus et de Sannazar étaient presque aussi répandus en France qu'en Italie.

Dans l'Europe civilisée le théâtre néo-latin avait une aussi large diffusion que les autres ouvrages scientifiques ou littéraires en langue latine : un des résultats les plus sûrs du présent travail, c'est la révélation du succès international de ce théâtre. Voici deux petits faits significatifs : l'Anglais inconnu qui s'appelait Edouard Mychelborn, ne possédait peut-être aucun ouvrage en langue française, mais il avait les *Varia Poemata* de Roillet; la riche bibliothèque de Thou ne contenait aucune pièce en allemand, mais les *Dramata sacra* édités par Oporin y figuraient.

L'Italie n'a droit qu'à une brève mention. Stoa est le seul de ses dramaturges néo-latins qui ait été édité en France. La Bibliothèque nationale possède deux manuscrits de la tragédie historique de *Hiempsal*, écrite par le florentin Leonardo Dati vers 1441, et qui est divisée en cinq actes; l'un a été apporté de Florence par Catherine de Médicis [2], l'autre se trouvait dans la Bibliothèque royale dès 1518 [3]. Peu de tragédies néo-latines furent imprimées en Italie : citons l'*Historia betica* de Verardi [4],

1. Au temps de Frédéric II le français a joui de la même faveur.

2. Omont, *Anciens inventaires*, tome I, n° 4190.

3. *Ib.*, catalogue Petit, n° 725 ; cat. Saint-Gelais, n° 742 ; cat. Gosselin, n° 428. Ces manuscrits sont actuellement cotés : lat. 8362 et 8363.

4. Pièce en prose, sans actes ; prologue en vers, à la manière de Térence. Editions à Rome en 1493, à Bâle en 1494 et 1553, à Daventry en 1498. Le texte de la deuxième édition a été copié en 1496 par le moine cistercien Nicolas Perret, de Troyes (Bibliothèque de Chaumont, manuscrit n° 212).

la bizarre tragi-comédie de *Ferdinandus servatus* [1], écrite par le même et par son neveu, le *Protogonos* d'Anisio (1536), les huit pièces de l'évêque Coriolano Martirano [2] (1556), et la *Progné* écrite vers 1428 par Corraro, publiée seulement en 1558, et traduite en 1561 en italien [3]. Dans la pièce d'Anisio sur Adam il y a un mélange bizarre de paganisme et de christianisme, et Miséricorde discute avec Justice devant Jupiter ! Dans la plupart de ses pièces Martirano a traduit ou imité Euripide; sa tragédie de *Christus* contient des faits apocryphes, des allusions à la mythologie, et un songe dramatique de la femme de Pilate; mais le style est moins emphatique que celui de Stoa. Aucune de ces pièces ne paraît avoir eu d'influence sur nos tragédies religieuses.

Les Allemands ont cultivé le théâtre latin avec plus de talent que la poésie lyrique en langue latine; aussi leurs pièces ont-elles eu chez nous un succès assez etendu. Leurs drames antipapistes ont été lus dans les milieux calvinistes, et on retrouve l'influence de *Pammachius* et de *Hieremias* dans les « tragédies » de Bèze et de Philone. Mais celle des drames sacrés [4] a été plus grande; les catholiques et les protestants de Hollande, de Belgique, d'Allemagne et de Suisse ont écrit en latin un grand nombre de drames bibliques, pourvus ou non d'éléments comiques, et une bonne partie d'entre eux fut éditée et traduite dans l'Europe centrale et occidentale. Pourquoi ne fit-on pas en France de pièce latine sur le sujet si populaire de l'Enfant prodigue? Parce que les éditions de l'*Acolastus* nous suffisaient. Aucun Français ne composa de drame latin sur l'histoire de Joseph, mais le *Joseph* de Crocus est publié chez nous au moins trois fois, et celui de Macropedius est traduit dans notre langue.

Les anthologies de Brylinger et d'Oporin ont fait connaître en France les meilleurs pièces bibliques, et nos drames religieux ont subi leur influence. Ainsi la *Sapientia Solomonis* a inspiré

1. Editions à Rome en 1493 et à Strasbourg en 1513. Ces deux pièces, qui ont été lues en Europe et dont les sujets sont tirés de la vie de Ferdinand le Catholique, ont pu contribuer avec les Moralités historiques à développer chez nous la tragédie à sujet moderne.

2. Cf. Creizenach, II, 374. De Thou possédait un exemplaire des tragédies de Martirano.

3. Pour ce sujet horrible Corraro s'est inspiré des *Métamorphoses*, de *Thyeste* et de la *Médée* de Sénèque. Pour Corraro, Dati et Verardi, on peut consulter la thèse d'A. Chassang sur les *Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e^ et au XV^e^ siècle* (1852).

4. Creizenach les a étudiés avec grand soin au tome II, p. 94-138, et au chapitre X nous nous sommes occupé spécialement des « comédies sacrées ».

la « comédie sacrée » du flamand Evrard, l'*Isaaci immolatio* de Ziegler a fourni à Bèze les principales idées du monologue d'Abraham; l'*Hamanus* de Naogeorgus a servi à Rivaudeau et surtout à Roillet, qui lui doit une partie de son plan, le dialogue d'Esther avec ses confidentes, la triple proclamation faite par le favori, et peut-être l'entretien d'Harbonas avec un ami.

Les protestants militants ont imité certains traits généraux des pièces bibliques étrangères : le style simple, les prologues et les épilogues édifiants [1]. Comme un bon nombre d'entre elles, l'*Abraham sacrifiant* et les *David* contiennent des chants imités des *Psaumes*.

Mais, en France, ces drames germaniques n'ont pas eu tous un égal succès. Les Français lettrés ont accepté sans pruderie les traits comiques et les expressions osées de l'*Acolastus*, parce que les personnages n'étaient pas empruntés à l'histoire sainte et que nous étions habitués à tirer de la parabole de l'Enfant prodigue des pièces édifiantes et joyeuses. Mais les successeurs de Barthélémy [2] ont estimé que les épisodes comiques étaient incompatibles avec les histoires tirées de la Bible, surtout quand leur fin est sanglante : tandis que nos derniers mystères continuaient à mêler le bouffon au sérieux, les auteurs de tragédies veillaient à la séparation des genres. Des Masures se permet seulement de nous faire sourire du cantinier et du héraut israélite; Roillet et Rivaudeau ont laissé à Naogeorgus son comique plantureux et vulgaire.

Enfin, certains de ces drames germaniques ont une action aussi étendue que celle des mystères. Or, parmi nos pièces, seule celle de *Josias* est dans le même cas; toutes les autres sont conformes à l'unité d'action, et Bèze s'est gardé d'embrasser en cinq actes, comme son modèle Ziegler, la vie si longue du patriarche.

Le théâtre néo-latin des autres pays a eu un faible développement, et n'a pas exercé d'influence en France.

Non seulement le succès des belles tragédies de Buchanan fut considérable en Angleterre et dans tous les pays germa-

1. Cf. paragraphe IV, n° 2. Parmi les prologues des comédies anciennes il n'y a guère que celui du *Rudens* qui contienne des réflexions morales et religieuses.

2. Excepté Philone, dont le *Josias* se termine en tragédie après un acte de comédie.

niques [1], mais les pièces médiocres de Stoa et de Barthélémy se répandirent plus dans ceux-ci que chez nous. Quand un genre plaît beaucoup, les éditeurs réimpriment des ouvrages un peu anciens, car ils sont sûrs de les écouler, et ils satisfont ainsi à l'avide curiosité du public. Or Flamands, Hollandais, Allemands et Suisses du nord aimaient passionnément les drames sacrés. Aussi, aux deux éditions françaises de la tragédie de Stoa (1514, 1515) s'ajoutent une édition gantoise (1518) et deux éditions bâloises (1542, 1547). Ces étrangers étaient moins épris que nous des règles et de l'usage des Anciens; bien que la composition du *Christus Xylonicus* fût peu régulière, il y en eut cinq éditions en Flandre et en Hollande et quatre à Bâle (1533-1546); et le *Christus redivivus* de Grimald en est imité.

De Roillet seule la *Philanira* fut jouée à l'étranger : dès 1564 dans un collège anglais; certes, les admirateurs de *Cambises* et de *Selimus* devaient préférer ce mélodrame sanglant et horrible à la brillante rhétorique de *Petrus*, d'*Aman* et de *Catharina !* Les tragédies religieuses de cet auteur n'ont pas eu de succès dans les pays germaniques, peut-être à cause de l'absence de comique et de l'étendue de leurs discours.

VI

Le théâtre contemporain en langue étrangère.

Dans le présent paragraphe nous étudierons les influences qui se sont exercées entre la tragédie religieuse française et les théâtres en langues « toscane », anglaise et allemande. Il est inutile d'examiner les drames écrits en espagnol, en flamand et en hollandais.

1. *Italie.*

Au xvi[e] siècle, en Italie, comme en France, l'on a publié simultanément des pièces religieuses d'un art simple et populaire et des drames à l'antique. Les premières portent le nom de

1. L'Italie ne compte que pour une traduction de *Jephthes*, et il n'y eut en Espagne ni traduction ni édition.

sacre rappresentazioni[1]. L'une d'elles figure dans le catalogue de la Bibliothèque royale qui a été dressé par Gosselin après 1550[2]; c'est l'*Abramo ed Isaac* de Feo Belcari (1410-1484). Elle eut un très grand succès en Italie, mais dans l'*Abraham sacrifiant* de Bèze nous n'avons trouvé aucune imitation manifeste de cette pièce. Bien plus : La Taille, qui est le plus italianisant de nos auteurs de tragédies bibliques, ne doit rien aux « Représentations » italiennes de la mort de Saül; il a préféré pratiquer le théâtre élégant et profane de l'Arioste.

Le catalogue Gosselin mentionne sous le n° 2924 la *Comedia de Jacob et de Josep*, écrite par Collenutio et publiée à Venise en 1525. Cet exemplaire, qui est relié aux armes de François Ier, se trouve à la Bibliothèque Nationale. C'est une pièce classique, mais dépourvue d'élément comique ; le prologue réclame le silence, puis les infortunes et le triomphe de Joseph remplissent six actes ; à la fin, l'ange qui vient d'avertir Jacob, adresse aux spectateurs une sorte d'épilogue moral. Comme dans la trilogie de Des Masures, l'unité de lieu n'est pas respectée, mais il n'y a pas de chœur, la règle de l'unité de temps est violée, et l'élément édifiant est beaucoup moins développé.

En Italie, les tragédies religieuses en langue vulgaire furent peu nombreuses et peu répandues[3]. Mais les tragédies à sujet profane ont obtenu du succès : citons la *Sofonisba* du Trissin, publiée en 1524, la *Rosmunda* de Ruccellai, imprimée en 1525, l'*Orbecche* de J. B. Giraldi, imprimée en 1543, la *Canace* de Speroni (1546), la *Didon* de Dolce (1547), etc... Entre 1515 et 1530, les dramaturges italiens imitent Euripide et Sophocle, et leurs pièces ne sont pas divisées en actes. Plus tard Giraldi et Speroni copient le style, les personnages et les situations horribles des tragédies de Sénèque[4].

En France, les tragédies italiennes ont été moins lues que

1. La B. Nat., le Musée Condé et le Musée britannique en possèdent un grand nombre (cf. L. Delisle, *Chantilly, Imprimés antérieurs à 1550*, nos 1653-1677). En 1872 d'Ancona les a rééditées en trois volumes. Colomb de Batines en a dressé la bibliographie (B. de la Sorbonne). Voir aussi les notices du *Viel Testament* : t. II, p. XV, — t. III, p. LV, — t. IV, p. V, XXXIX et CXXVI, — t. V, p. XXIX, LXXXIII et CXXXII, — t. VI, p. XXXVIII. D'Ancona leur a consacré un ouvrage classique, intitulé *Origini del teatro italiano* (1891).

2. Omont, *op. cit.*, n° 2909.

3. Cf. Creizenach, II, 414.

4. Cf. le savant ouvrage de F. Neri : *La tragedia italiana del cinquecento*, 1904.

les comédies [1]. Sans doute, en 1544, le catalogue de la Bibliothèque royale mentionne la traduction manuscrite d'une tragédie de Sénèque en prose italienne ; Alamanni, qui vivait à la cour de François Ier, publie en 1533 à Lyon et à Venise, avec d'autres poèmes, sa traduction d'*Antigone* en vers italiens, et en 1539 Bandello dédie à Marguerite de Navarre sa traduction italienne d'*Hécube*, qui restera manuscrite; le catalogue de Gosselin cite, sous le n° 2894, une tragédie d' « *Hypolite et Phedra* », qui était en italien, ou traduite de l'italien; en 1556, Saint-Gelais fait jouer devant le roi sa traduction de la *Sofonisba ;* enfin, l'exhibition d'un cadavre dans *Philanira* pourrait être inspirée de l'*Orbecche*. Mais, dans nos tragédies religieuses, je n'ai constaté aucune influence précise [2]. En outre, la traduction de Saint-Gelais ne fut imprimée qu'une fois, et c'est seulement en 1596, après avoir écrit sa *Sophonisbe*, que Montchrestien prit connaissance de cet ouvrage. L'*Orbecche* ne fut traduite ou adaptée en français qu'en 1585, par Du Monin. Enfin, Jodelle ne doit rien aux *Cléopâtre* italiennes [3].

En somme, l'influence du théâtre sérieux en langue italienne a été peu considérable. Aucune pièce n'a été imprimée chez nous, à part l'*Antigone* d'Alamanni. Sauf peut-être Marguerite de Navarre, nos dramaturges ne s'intéressaient pas au théâtre populaire des *Sacre rappresentazioni;* ils préféraient Sénèque aux tragédies italiennes imitées des Grecs, et le drame horrifiant cher à Giraldi et à Speroni a eu peu de succès chez nous.

Le succès de nos tragédies religieuses en Italie a été à peu près nul; on cite une traduction de l'*Abraham sacrifiant*, publiée en 1572 et que je n'ai pas vue.

2. *Angleterre et Allemagne.*

La tragédie classique en langue « vulgaire » se développa en Angleterre et en Allemagne plus tard qu'en France et en Italie,

1. Pour les comédies italiennes en France voir l'article de M. Lanson, *R. H. L.*, 1904, p. 567 et 578. On joua devant Henri II en 1548 la *Calandria* de Bibbiena et en 1555 la *Flora* d'Alamanni. De Thou possédait beaucoup de comédies italiennes, et cinq tragédies de Ruccellai, Speroni, Razzi et Groto, éditées entre 1550 et 1572.

2. Est-ce à la *Sofonisba* italienne ou l'*Alceste* d'Euripide que l'auteur de *Philanira* doit l'idée d'une scène touchante?

3. Cf. *R. H. L.*, 1904, p. 571. M. Robert Turner a cru voir quelques ressemblances entre les *Didon* de Dolce et de Giraldi et celle de Jodelle (cf. *Didon dans la tragédie de la Renaissance*, 1926, thèse de l'université de Paris, p. 121 et 131).

mais le drame y était prospère [1]. Peu de Français connaissaient les langues du nord, et, même si nos lettrés avaient pu lire dans le texte ces pièces irrégulières, ils n'auraient pas songé à les imiter. Aucune ne fut traduite en français. Aucun drame en anglais ou en allemand ne figure dans la riche bibliothèque de Thou. Bèze ignorait certainement la pièce de Hans Sachs sur le sacrifice d'Isaac. Si l'Ecossais Buchanan a imité l'*interlude* de John Bale, par contre le théâtre de cet évêque anglican ne fut pas connu en France.

Le *Jephthes* de Buchanan a été, dit-on, imité par les dramaturges anglais; et il se peut que les auteurs de pièces allemandes se soient inspirés de cette tragédie et du *Christus Xylonicus*, qui eut un si grand succès dans les pays germaniques. Mais nos tragédies religieuses en langue française n'ont guère dépassé les frontières [2], sauf l'*Abraham sacrifiant*, dont on dut goûter l'enseignement édifiant et la violence antipapiste ; traduite en anglais et en allemand, elle a peut-être été imitée dans les drames religieux des pays anglicans, luthériens et calvinistes.

VII

Les tragédies françaises à sujet profane.

Les tragédies religieuses de la Renaissance qui sont imitées de Sénèque ressemblent beaucoup aux tragédies profanes du temps. Elles sont coulées dans le même moule ; on y trouve les mêmes personnages frénétiques, les mêmes lieux communs, le même style, les mêmes ornements poétiques, les mêmes présages ou pressentiments [3] funestes. Les brillants morceaux de Sénèque sont copiés par les auteurs des deux catégories de pièces : par exemple, la description de la peste [4], l'apparition d'Hector [5], ou la brûlante déclaration de Phèdre à Hippolyte [6].

1. Cf. Creizenach, III et IV. — Legouis et Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, 1924, — Chambers, *The mediæval stage*, 1903, — Jusserand, *Le théâtre en Angleterre*, 1881.

2. Par contre, plus tard, Robert Garnier exercera sur le drame anglais une influence que M. Witherspoon a étudiée, en 1924, dans une thèse de Yale.

3. Cf. *Cléopâtre*, *Julius Cæsar*, *César*, les deux *Aman*, la *Lucrèce* de Filleul, la *Soltane*, *Saül le furieux*, etc...

4. Cf. les *Gabéonites* et *Chilpericus*.

5. Cf. les *Gabéonites*, et *Philanira*, *Antonius et Cleopatra*, *Charite*, etc...

6. Cf. *Chilpericus* et quelques « comédies sacrées » écrites en latin par les étrangers sur l'histoire de Joseph.

Voici les principales différences que j'aperçois entre les tragédies profanes et les tragédies classiques à sujet religieux : les secondes contiennent des imitations des Psaumes, et leurs dénouements ne sont pas toujours funestes.

Puisque les unes et les autres se ressemblent tant, il est naturel que leurs auteurs se soient imités réciproquement. Muret et Souris ont emprunté à l'épisode du songe de Storgé un lieu commun et des expressions pathétiques, et Souris a raconté la bataille de Saint-Quentin avec des phrases qui avaient déjà servi pour la victoire de Jephthé; du reste, l'influence de la tragédie de Buchanan fut grande sur les dramaturges de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Rivaudeau a pris dans la *Médée* de son compatriote La Péruse des modèles de style et de versification. Les autres tragédies profanes en langue française ont paru trop tard pour être imitées par les auteurs de nos tragédies religieuses [1].

VIII

La Pléiade.

M. Marcel Raymond, à qui l'on doit un excellent ouvrage sur l'*Influence de Ronsard*, prépare une étude sur la Pléiade et les auteurs tragiques du XVI^e^ siècle, qui sera certainement très bien documentée. En attendant la publication de son travail, nous présenterons quelques remarques sommaires.

Excepté les pièces de Stoa, Barthélémy et Buchanan, toutes nos tragédies religieuses ont été écrites après la *Défense et illustration* et les premières œuvres poétiques de Du Bellay et Ronsard. En outre, leurs auteurs ont été liés avec quelques-uns des membres de la Pléiade ; Roillet chante la mort de Du Bellay, dans sa jeunesse Bèze a fréquenté Ronsard et d'autres représentants de la nouvelle école, Des Masures a eu d'excellents rapports avec les deux grands poètes, Rivaudeau est le fils d'un ami de Ronsard et il a été en relations avec Rémy Belleau, le frère de Jean de La Taille a suivi l'enseignement de Dorat et il montrait ses tragédies à Du Bellay [2]. Enfin, les poésies lyriques de Des

1. *César* et la *Soltane* en 1561, *Achille* en 1563, *Cléopâtre* et *Didon* en 1574, etc...
2. Le texte d'*Alexandre* est suivi d'un remarquable sonnet, dans lequel Du Bellay complimente Jacques de La Taille sur ses tragédies.

Masures, de Rivaudeau et de Jean de La Taille contiennent de nombreuses réminiscences de Ronsard.

Mais, à part Roillet, ces auteurs professent la religion protestante ; aussi, excepté La Taille, ont-ils tenu à proclamer des principes absolument différents de la doctrine de la Pléiade [1] :

1° Il est immoral de chanter l'amour et les divinités mythologiques, au lieu de célébrer le vrai Dieu et de mettre en vers l'histoire biblique ;

2° L'auteur ne doit pas avoir pour but sa propre gloire, mais l'édification du public ;

3° Il doit employer un style simple, accessible à tout le monde, au lieu de plaire à un petit nombre de raffinés par un style savant et obscur [2].

Ce sont Bèze et Rivaudeau, dans l'épître publiée par M. Raymond, qui ont développé ces trois points avec le plus de vigueur. Bèze et Des Masures ont tenu parole : ils se sont abstenus de parler des divinités païennes, leur vocabulaire et leur style sont simples. Mais, comme nous l'avons vu au chapitre XX, Rivaudeau a évolué : son intransigeance a cédé la place à l'admiration pour Ronsard. Aussi compose-t-il des mots nouveaux à la manière du grand Vendômois ; ses descriptions élégantes reflètent non seulement l'influence de Sénèque, de Buchanan et de Roillet, mais aussi celle de la Pléiade ; son personnage d'Assuere a lu assidûment les recueils d'*Amours* qui eurent tant de vogue à partir de 1552 : il pétrarquise avec sa femme [3], comme les poètes du temps avec leurs maîtresses.

Severus, amant de Philanira, pétrarquise lui aussi ; mais je n'insiste pas sur la tragédie profane du catholique Roillet, et j'arrive à La Taille. La lecture de ses tragédies révèle nettement l'influence de la Pléiade : non seulement il emploie des néologismes dans *Saül* et surtout dans les *Gabéonites*, mais les mélan-

1. Sur l'hostilité que de nombreux poètes protestants ont manifestée contre les théories littéraires de la Pléiade, je renvoie au livre précité de M. Raymond et au compte rendu que j'en ai donné dans la *Revue Critique* de mai 1928, p. 223.

2. Dans son *Bref discours* le protestant Grévin soutient une opinion voisine : « Je n'ai voulu... rechercher un tas de gros mots propres pour épouvanter les petits enfants ». C'est peut-être un souvenir de cette phrase de Bèze : « Je n'ai usé de strophes, épirrhèmes, ni autres tels mots, qui ne servent que d'épouvanter les simples gens ».

3. Cf. éd. Sourdeval, p. 78 et 122 ; voir aussi les réflexions de la Troupe, p. 86-87, et d'Harbone, p. 119.

coliques réflexions de Resefe sur la mort et la tirade de Jonathas contre la vieillesse sont inspirées de poèmes de Ronsard.

En somme, dans nos tragédies religieuses l'influence de la poésie nouvelle se remarque à l'emploi de néologismes (Rivaudeau, La Croix, La Taille), au langage de la galanterie (Rivaudeau, cf. *Philanira*), et aux lieux communs sur la vie et la mort (La Taille). Mais nos protestants militants ont vivement réagi contre les théories de la Pléiade.

IX

Résumé.

Le lecteur a pu se rendre compte de la complexité des influences que la tragédie religieuse a subies. Mais, de peur que l'on n'attribue à celle de Sédulius ou du *Christos Paschôn* une importance exagérée, nous allons décrire sommairement les principales d'entre elles.

Celle des mystères n'a atteint qu'une pièce latine à sujet religieux, laquelle est d'ailleurs fort ancienne ; mais, plus tard, les protestants militants qui ont écrit en français des pièces bibliques l'ont assez fortement subie, surtout Coignac et Des Masures.

Jusqu'en 1560 Donat et Horace furent à peu près les seuls théoriciens que l'on ait consultés. L'influence d'Aristote n'est sensible que dans les préfaces et les tragédies de Rivaudeau et de La Taille.

Euripide a été imité de près par Buchanan, l'helléniste Bèze a appliqué quelques-uns de ses principes dramatiques, et La Taille lui a emprunté plusieurs traits pathétiques ; mais son influence sur la tragédie en France a été peu considérable.

Si Barthélémy est trop novice pour imiter Sénèque avec aisance et si les protestants militants se détournent de ses idées païennes et de son style trop recherché, par contre tous les autres dramaturges l'ont plus ou moins pillé : ils ressassent ses lieux communs, et pendant longtemps la tragédie française n'aura pas d'autre style que le sien.

Aussi l'influence de la comédie ancienne a-t-elle été plus restreinte : du *Christus Xylonicus* à *Baptistes*, de *Baptistes* à

Jephthes, et de *Jephthes* à *Petrus* et à *Saül*, elle décroît et disparaît; les protestants militants ne se rapprochent de Plaute et de Térence que par la simplicité du style, l'emploi du prologue, et l'absence de chœurs à la fin des épisodes.

Les dramaturges néo-latins ont abondamment plagié Virgile, mais les auteurs de tragédies en français ont imité surtout Horace, dont ils répètent inlassablement quelques lieux communs.

Alors que les tragédies en langue moderne ont eu une faible diffusion en dehors de leurs pays respectifs, les pièces néo-latines se sont répandues à travers l'Europe ; les « comédies sacrées » des pays germaniques ont fourni à nos dramaturges des scènes, à nos protestants militants des prologues et épilogues édifiants et quelques procédés de satire antipapiste; mais nous leur avons laissé leurs scènes de farce.

Les tragédies religieuses classiques et les tragédies profanes se ressemblent beaucoup, aussi se sont-elles influencées les unes les autres ; *Jephthes* est imité dans beaucoup de pièces.

CHAPITRE XXV

L'évolution de la tragédie religieuse.

I. Les tragédies religieuses en latin. — II. Les tragédies bibliques écrites en français par les protestants : 1. Les pièces bibliques des protestants militants. — 2. Les tragédies classiques de Rivaudeau et de La Taille.

Après avoir consacré aux tragédies religieuses une série de monographies, il nous faut décrire brièvement le développement de ce genre en France. Bien que nous employions le terme consacré d'*évolution*, nous ne pensons nullement à comparer à l'évolution d'une espèce animale celle de la tragédie religieuse au XVI^e^ siècle. Nous n'essaierons pas davantage de tracer une *courbe :* si séduisants que soient ces termes scientifiques, il serait imprudent de réduire à une formule simple les débuts de ce genre littéraire. On peut plutôt songer à un arbre dont les racines et les branches ont poussé dans des directions diverses; et encore, étant donné la complexité des influences littéraires et religieuses, c'est là une image trop schématique... Nous suivrons l'ordre chronologique : d'abord les tragédies latines, ensuite les tragédies en français.

I

Les tragédies religieuses en latin.

L'histoire de la tragédie néo-latine en France est relativement simple.

Dans le Livre Premier nous avons dénombré une grande quantité de mystères qui furent écrits et joués pendant le XVI^e^ siècle ; mais cette abondance n'est pas un signe de vitalité. Après Jean Michel, les fatistes se contentent d'exploiter le fonds commun; ils fabriquent des mystères, comme, à l'époque actuelle, des spécialistes bâclent des vaudevilles à quiproquos : malgré

la navrante banalité des épisodes, la foule ne s'en lasse pas, et les effets de gros comique ont toujours le même succès [1].

En second lieu, l'histoire externe de notre ancien théâtre religieux et l'examen des pièces conservées montrent le goût croissant du public pour les scènes de farces : elles foisonnent dans les Mystères, et se répandent ensuite dans les Miracles et dans les Moralités tirées des paraboles.

Mais l'élite se détourne des Mystères et des Miracles, que discréditent des raisons littéraires et des raisons religieuses [2]. Certains préfèrent aux Mystères démesurés des pièces sérieuses et tragiques, où l'action est resserrée et réduite aux faits essentiels et où l'émotion du spectateur n'est pas gâtée par les sottises des fous, des paysans ou des démoniacles : le meilleur spécimen du genre est la Moralité de l'*Empereur qui tua son neveu* [3].

Les Moralités historiques ne suffisent pas aux admirateurs de l'antiquité païenne : ils se passionnent pour son théâtre qu'ils apprennent à connaître dans les éditions annotées de Térence, Plaute et Sénèque [4], et dans les écrits théoriques de Donat et d'Horace. On traduit en français Térence et deux tragédies de Sénèque ; mais les hellénistes sont encore si rares dans notre pays qu'une seule traduction latine d'Euripide y est publiée, et c'est un Hollandais, Erasme, qui en est l'auteur; une année plus tard, son *Hecuba* et son *Iphigenia* sont suivies de trois autres pièces d'Euripide, traduites en latin par le Français Tissard, mais l'œuvre de ce dernier reste manuscrite [5].

Sous le règne de Louis XII il paraît seulement deux tragédies originales ; elles sont l'œuvre d'un de ces Italiens qui ont afflué à la cour de France pour obtenir la gloire et la richesse et qui, en échange, ont répandu chez nous les arts de la Renaissance italienne. Quels que soient les défauts du *Théoandrothanatos* et de la *Théocrisis*, ces deux tragédies ont l'intérêt d'abonder en

1. « Aucun genre, écrit M. Paul Mazon, n'a moins besoin de nouveauté que l'art dramatique » (*Extraits de Ménandre*).

2. Cf. chapitres III et IV.

3. Cf. chapitre V, paragraphes V et VI.

4. Pour le *Térence* (1502) et le *Sénèque* (1514) de Josse Bade, voir Lanson, *R. H. L.* 1904, p. 543-548 et Renouard, *Bibliographie de J. Bade*, 1908, III, 253 et 283. On trouvera des bibliographies des éditions françaises de Térence, Sénèque, Sophocle et Euripide dans les ouvrages de Lawton et de Böhm que nous avons cités p. 157 et 468.

5. Cf. dans les *Mélanges Henri Weil* l'article de M. de Nolhac (1898, p. 299-307).

centons des poètes latins et de présenter les caractères de la tragédie sénéquienne [1] : atrocité du sujet, division en cinq actes séparés par les chants du chœur, surabondance des récits, des descriptions [2] et des lamentations, lieux communs de la morale païenne, ton uniformément sérieux et emphatique, personnages et style de Sénèque.

Mais, en France, cette tentative était prématurée ; Barthélémy de Loches, Eloy du Mont et Buchanan, qui ont connu le *Théoandrothanatos*, lui ont fait peu d'emprunts.

Sous François Ier, pendant longtemps il n'y eut pas de progrès appréciables dans la tragédie. De nouvelles éditions de Sénèque paraissent. La connaissance du grec commence à se répandre : on achète les éditions étrangères d'Euripide et de Sophocle, et celui-ci est publié, pour la première fois en France, par Colines, en 1528. Dans les collèges l'art dramatique tient une place importante [3], mais régents et élèves pratiquent surtout les anciens genres nationaux; toutefois quelques régents songent à ressusciter la comédie et la tragédie. Il dut y avoir des tentatives dont il ne reste plus aucune trace; heureusement le *Christus Xylonicus* subsiste, et d'après cette pièce, qui prendra seulement en 1537 le nom de tragédie, l'on peut se faire une idée des drames hybrides qui furent écrits une dizaine d'années avant l'arrivée de Buchanan à Bordeaux.

Comme la première tragédie de Stoa, le *Christus Xylonicus* met en scène l'événement qui fait le sujet des plus célèbres mystères et que le public médiéval ne se lassait pas de voir : la mort du Christ. La première moitié du XVIe siècle est la seule époque pendant laquelle les humanistes français aient écrit des drames sur ce sujet. Ils gardaient l'ordre traditionnel des faits et les paroles consacrées; mais ils imitaient Sénèque, Virgile ou Plaute. Bientôt ce genre si curieux disparut ; car les lettrés et les chrétiens éclairés voyaient de nombreux inconvénients dans la représentation de la Passion, et les dramaturges français préférèrent

1. Rappelons que, dès le XIVe siècle, quelques Italiens firent des tragédies sénéquiennes.

2. Stoa s'excusait de n'avoir pu mettre dans la *Théocrisis* des descriptions de forêts, de montagnes, et de crues fluviales (*R. H. L.*, 1904, p. 553) !

3. Cf. chapitre IX.

les sujets qui permettaient de plagier facilement, et sans choquer personne, les tragédies de Sénèque ou d'Euripide [1].

La pièce de Barthélémy ressemble beaucoup moins à une tragédie que celles de Stoa. En général, les nombreux chœurs y ont un tout autre rôle que celui du chœur des tragédies classiques; seuls, quelques lieux communs, allusions mythologiques, et tournures emphatiques font penser aux tragédies latines. L'auteur a suivi servilement le récit de la Passion, tiré des quatre Evangiles. Il s'inspire de l'ancien théâtre national en consacrant le tiers de sa pièce à un sermon initial, en représentant les mauvais traitements et le supplice subis par Jésus, et en plaçant auprès de Judas repentant un personnage infernal. Mais nous ignorons si, comme les mystères, cette pièce était destinée à une représentation, ou si l'auteur désirait seulement la faire expliquer par ses élèves et la répandre dans le public lettré. D'autre part, l'influence de Plaute et de Térence, que les écoliers du temps étudient et imitent avec ferveur [2], a atteint même cette pièce chrétienne et sérieuse : elle leur doit tous ses traits comiques.

Pendant cette période, le *Christus Xylonicus* est, en France, la seule pièce conservée qui, tout en ayant un sujet historique et sérieux, contienne des éléments comiques ; or, à la même époque, les écrivains des pays germaniques tiraient de la Bible de nombreuses « comédies sacrées » ou « tragi-comédies », inspirées des comédies anciennes. Même si l'on suppose la disparition de quelques pièces analogues au *Christus Xylonicus*, il est certain que dans notre pays les théories de Donat et l'exemple de Sénèque, d'une part, les convenances religieuses, d'autre part, firent bientôt exclure des drames tirés de l'histoire sainte le comique plautinien et térencien .Cette tentative eut en France un succès si peu durable que nos théoriciens de la tragédie, Grévin, Scaliger, Rivaudeau, La Taille, etc..., n'y ont fait aucune allusion.

Que reste-t-il de l'activité dramatique pendant la décade 1530-1540 ? Peu de choses : la première traduction d'une tragédie grecque en français [3], et quelques comédies latines imitées des

1. Cf. chapitre XI, paragraphe V.
2. Cf. chapitre X, paragraphe Ier.
3. L'*Electre* de Lazare de Baïf.

Anciens[1]. Mais c'est au cours de la décade suivante que la tragédie fit ses premiers pas. Elle nous fut apportée encore une fois par un étranger : l'Ecossais Buchanan, qui n'était pas seulement, comme Stoa, un bon versificateur, mais qui avait de l'intelligence, du goût et un réel talent dramatique. Il sait composer une tragédie : il expose la situation, il met en péril la vie du principal personnage, puis il retarde quelque temps le dénouement sanglant et funeste, et sa pièce se termine sur le récit de la mort du héros. Il rompt entièrement avec les procédés des fatistes, et prend son inspiration dans le théâtre antique : les tragédies d'Euripide dont il reproduit la division en épisodes séparés par le chœur, celles de Sénèque, et les comédies de Plaute et de Térence. A la différence de Barthélémy, il n'admet aucun élément comique dans ses tragédies : à Plaute et à Térence il doit seulement l'usage des prologues, les éléments psychologiques de la description d'un combat, et, dans *Baptistes*, des termes archaïques et des expressions familières, dont aucun ne reparaîtra dans sa seconde tragédie.

Il a une inclination secrète pour l'hérésie luthérienne : aussi, à l'imitation de l'Anglais Bale, il introduit dans *Jephthes* et surtout dans *Baptistes* force allusions aux controverses religieuses de son temps. Il se passionne pour les grands problèmes du jour : la tyrannie des souverains, leur lutte contre les Réformateurs, le conflit entre la tradition et les nouvelles doctrines, la vénération des statues des saints, les vœux ecclésiastiques. Il leur donne un déguisement hébreu, et à leur sujet il fait plaider le pour et le contre par son porte-paroles et par un personnage antipathique ; aussi l'action de ses pièces est-elle ralentie par de copieuses discussions.

Sa première tragédie est plutôt oratoire, politique et satirique que poétique et dramatique. Mais, dans la seconde, l'action est claire, bien coupée, variée, animée et émouvante malgré les récits et les discussions. La psychologie est nuancée; la langue est pure, et le style est brillant et fleuri, tandis que dans le *Christus Xylonicus* la langue était parfois incorrecte, bigarrée

1. A cette époque les termes relatifs à la tragédie apparaissent parfois dans les écrits des lettrés ; voyez, par exemple, le passage d'une lettre de Britannus que nous avons cité au début du chapitre XII, et ce quatrain du poète N. Bourbon :

Quem mimos spectare juvat, tristeisque tragœdos,
Comœdosque leveis, funivagosque pedes :
Qui sæpe et scurris patienteis arrigis aures,
Ne spernas nostros, lector amice, jocos (*Nugae*, 1538, f° 79).

et prosaïque ; enfin Buchanan s'appuie sur Euripide, dont il adapte à l'histoire de Jephthé la tragédie d'*Iphigénie*. *Jephthes* sera lu en manuscrit peut-être par Bèze et La Péruse, sûrement par Muret; et l'édition de 1554 sera suivie de réimpressions et de traductions. L'on n'imitera pas la division de cette pièce en épisodes et son habile composition, mais son influence sur les tragédies bibliques et profanes en langue latine ou française sera considérable ; chacun des meilleurs drames bibliques du XVI^e^ siècle : *Saül*, *les Gabéonites* et *les Juives*, sera inspiré, comme *Jephthes*, d'une ou deux tragédies païennes.

La plus ancienne tragédie profane que l'on ait conservée est le *Julius Cæsar* de Muret; elle a été écrite seulement vers 1544, et, sauf dans le dialogue de Calpurnie avec sa nourrice, cette pièce en cinq actes, oratoire, sans vie, remplie de monologues, est fort différente de *Jephthes*. Elle met en scène un épisode de la fin de la république romaine ; et, dans la suite, de nombreux dramaturges emprunteront leurs sujets à cette période. Muret a contribué à la diffusion de la tragédie : à Poitiers, il a donné à Pierre Fauveau des conseils littéraires, peut-être sur l'art tragique[1] ; à Paris, il a pour élèves ou amis Jodelle, Grévin, La Péruse, Jean de La Taille. Tandis que Dorat communique à J. A. de Baïf son admiration pour Sophocle et Euripide, Muret développe chez ces jeunes gens le goût de la tragédie sénéquienne. Sous l'influence des régents Buchanan, Muret et Dorat, la tragédie en latin et en français prit à partir de 1552 un brillant essor.

Nous ignorons ce qu'étaient les tragédies jouées par les élèves du collège de Presle (1545) et les écoliers de Béthune (1555), et celles de Guérente. Mais l'on a conservé les tragédies scolaires latines des professeurs Roillet et Souris (1556, 1557) et des élèves Roze et Griæus (1558, 1566-1568) ; toutes elles ont été écrites à Paris; plusieurs d'entre elles furent jouées. Seules, celles de Roillet empruntent leurs sujets à la Bible.

Comme Buchanan, Claude Roillet renonce au style de Plaute et de Térence. Il hésite entre la tragédie mouvementée, pourvue d'effets scéniques et où les « scènes à faire » ne sont pas esquivées[2], et la tragédie remplie de discussions et de récits[3] ; mais

1. Cf. chapitre XIV.
2. *Philanira*.
3. *Catharina*.

chaque fois il pille Sénèque : Roze et Griæus feront de même, et Fauveau, lui aussi, prenait pour modèle le tragique latin. Comme tant d'autres dramaturges scolaires de cette époque, il manque d'imagination et d'originalité, et il applique les recettes que dans les collèges l'on a extraites des ouvrages de Sénèque et des théoriciens : discussions antithétiques, descriptions lugubres ou brillantes, figures de style, lamentations, sentences et réflexions sur l'instabilité de la fortune, etc... Il a le mérite de bien répartir l'action dans les cinq actes. En lisant ses pièces, l'on sent que le style tragique, dont Stoa et Buchanan avaient donné d'éclatants modèles, est désormais fixé, tout au moins dans les tragédies en latin.

Ces tragédies néo-latines ont appris aux jeunes poètes des années 1550-1560 que l'on pouvait, avec les mêmes procédés que les Anciens, composer des tragédies modernes; elles ont donc puissamment contribué à la naissance de la tragédie en langue française et à la formation de son style. Mais, après l'éclatant succès de Jodelle et l'essai de La Péruse, leur importance diminua beaucoup : Grévin et La Taille se plaignent de voir paraître trop peu de tragédies françaises, ils ne daignent pas citer les tragédies latines que régents et écoliers élaborent à l'intérieur des collèges [1] ; au moins pendant vingt ans l'on n'en imprima plus [2].

Ne regrettons pas que les poètes contemporains de la Pléiade aient préféré, pour la tragédie, la langue nationale au latin, et félicitons Du Bellay et ses amis d'avoir blâmé les « reblanchisseurs de murailles ». En effet, la tragédie néo-latine avait un vice congénital : en choisissant la langue et la versification dont Sénèque et Virgile s'étaient servis, les auteurs modernes se condamnaient pour ainsi dire à faire des centons de ces deux poètes et à pratiquer un style d'une élégance banale et monotone, et qui convenait encore moins aux sujets religieux qu'aux sujets profanes [3].

1. Si Grévin cite le *Julius Cæsar* de Muret, c'est pour se disculper de l'accusation de plagiat.

2. En 1571 paraît la *Susanna* du chanoine bourguignon Godran, mais c'est une tragi-comédie.

3. Cf. chapitre XXIII, paragraphe III.

II

Les tragédies bibliques écrites en français par les protestants.

Si on laisse de côté les pièces hypothétiques de Gallery et autres, la première tragédie en français qui ne soit pas une traduction est l'*Abraham sacrifiant* de Bèze, qui fut écrit, joué et publié en 1550. Tandis qu'auparavant la plupart des pièces historiques en latin avaient des sujets religieux, dans les tragédies françaises [1] ceux-ci seront en minorité [2]. En outre, pendant vingt bonnes années, toutes les tragédies religieuses en français que nous avons conservées sont l'œuvre de Protestants.

Ces deux faits s'expliquent par des raisons littéraires et des raisons religieuses. En premier lieu, sous le règne d'Henri II, ceux des lettrés qui ne sont pas des protestants militants nourrissent leur esprit de littérature, d'histoire et de mythologie gréco-latines; aussi, quand ils veulent écrire des tragédies, ils reprennent les sujets traités par les Anciens [3], ou bien ils utilisent l'histoire grecque et l'histoire romaine [4]. Que nos humanistes soient sincèrement catholiques ou indifférents en matière de religion, la Bible tient beaucoup moins de place dans leur vie intellectuelle que dans celle des huguenots.

En second lieu, beaucoup d'hommes pieux et cultivés estiment, avec Grévin et Babinot, que les Saintes Ecritures n'ont pas été « données de Dieu » pour être mises en spectacle [5].

Enfin, les autorités restées fidèles au catholicisme se méfient souvent des pièces religieuses en langue vulgaire; car, à la différence des drames néo-latins, elles sont à la portée de la foule, et elles peuvent lui inspirer des idées hérétiques ou le désir de

1. Et aussi dans les tragédies latines postérieures à 1550 : c'est une preuve remarquable du triomphe de l'Humanisme.

2. Les tragédies profanes ne font pas partie de notre sujet; aussi nous abstiendrons-nous de décrire leur évolution. Là-dessus, on pourra consulter la suggestive *Esquisse* publiée par M. Lanson, et l'ouvrage de Faguet (p. 80, 129, 186); mais la distinction établie par celui-ci entre l' « enfance » de la tragédie française (Jodelle, La Péruse, Bèze, La Croix, Des Masures) et sa « jeunesse » (Grévin, Chrétien, Filleul, Rivaudeau, Jean et Jacques de La Taille) a peu de valeur.

3. *Médée*, *Agamemnon*.

4. *Achille*, *Didon*, *Lucrèce*, *Alexandre*, *Daire*, *Cornélie*, *César*, *Cléopâtre*, *Marc-Antoine*, *Porcie*, etc...

5. Cf. p. 290, et 372. Voir aussi le prologue d'*Heli* de Ziegler, publié par Oporin dans les *Dramata sacra*.

lire la Bible en français. Certains jugent les tragédies aussi dangereuses que les « jeux », mystères, ou moralités [1] : à ce sujet nous ne pouvons citer qu'un texte, mais il est d'un haut intérêt; en 1585, la chambre de rhétorique de Lille soumit à un chanoine une tragédie qu'elle comptait jouer et qui était tirée des premiers chapitres du premier livre des *Rois* [2]. « Quoiqu'elle ne contînt rien de répréhensible, il a, d'accord avec le doyen, refusé de l'approuver » [3], à cause de l'interdiction des pièces bibliques que l'évêque avait prononcée.

Les neuf pièces bibliques [4] qui ont été étudiées dans le livre III sont fort diverses. On peut les répartir dans deux grandes catégories : les œuvres des protestants militants, qui se proposent seulement d'édifier leurs coreligionnaires, — et les œuvres littéraires, conformes aux théories classiques et imitées de la tragédie ancienne. Mais ces catégories comportent des subdivisions. La seconde comprend l'*Aman* de Rivaudeau et les tragédies de La Taille ; or, tandis que celles-ci sont aussi objectives que la *Cléopâtre* et la *Médée*, *Aman* ressemble aux pièces bibliques des protestants militants par ses allusions aux souffrances des Réformés, par ses attaques déguisées contre les persécuteurs, et par son dénouement heureux. En effet, ce dernier caractère est commun à toutes les pièces bibliques des Réformés, sauf *Saül, les Gabéonites* [5] et *David triomphant* [6] : puisqu'elles étaient destinées à encourager les protestants, il était naturel qu'elles se terminassent par le triomphe du croyant dont Dieu a voulu éprouver la foi et la constance, et par la chute de son oppresseur.

1. *Les pièces bibliques des protestants militants.*

La première catégorie comprend six drames sur neuf, et la plupart des pièces bibliques et protestantes que l'on n'a pas conservées devaient en faire partie. Par réaction contre le paga-

1. Cf. pour l'ancien théâtre cf. p. 57.

2. Dans la Vulgate autorisée par le concile de Trente, le début du premier livre des *Rois* raconte la fin sanglante du père et des frères de Samuel. C'est le sujet de l'*Heli* de Ziegler.

3. *R. H. L.*, 1903, p. 210.

4. Dans ce chapitre de synthèse nous ne tenons pas compte de la tragédie de *Josias*, dont l'origine est mystérieuse et qui n'a pas dû être écrite en France.

5. Dans l'*Art de la tragédie* La Taille exige pour la tragédie un dénouement funeste.

6. Des Masures a choisi ce triste épisode de la vie de David pour montrer le danger de la Cour et représenter sa propre infortune. — Dans *Josias* le dénouement n'est pas heureux.

nisme littéraire de l'époque [1], et pour se faire comprendre de la foule, les protestants militants s'abstinrent de faire des tragédies à l'antique ; on cherche vainement en tête de leurs pièces cette naïve recommandation : « tragédie faite selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques » [2] ! Les uns — Coignac et La Croix, — composent de courts mystères ; les autres — Bèze et Des Masures, — écrivent des pièces mixtes, tenant du mystère, de la tragédie, et aussi du drame néo-latin des pays germaniques.

La « tragédie » de Coignac et la « tragi-comédie » de La Croix n'ont aucune valeur littéraire; mais elles prouvent que certains protestants français avaient plus d'indulgence pour les mystères qu'un Calvin, un Babinot ou un Estienne, et qu'ils s'efforçaient d'améliorer ce divertissement, dont le peuple avait tant de peine à se passer. Naturellement ils ont évité les actions et les paroles légendaires, licencieuses ou impies qui rendaient odieux aux Calvinistes ce genre dramatique [3].

Les quatre tragédies de Bèze et de Des Masures méritent de retenir notre attention, car dans le théâtre du XVI[e] siècle elles forment un groupe original. Voici les caractères qu'elles ont en commun et qui les distinguent des tragédies classiques :

a) A la différence du théâtre ancien et de ses imitateurs, le *sujet* n'est pas une grande infortune, ou bien le passage du bonheur ou de la puissance au malheur extrême. Bèze et Des Masures représentent la situation de l'homme entre la Grâce et la Tentation, que Satan personnifie. Ce sujet est apparenté à celui de mainte Moralité religieuse [4]. Je n'en connais pas de plus chrétien. Sans doute, dans les *David*, il n'inspire pas la terreur ; mais l'effet pathétique est intense, quand l'octroi de la Grâce est accompagné d'un cruel sacrifice : il en est ainsi dans *Abraham sacrifiant*, où la foi lutte contre l'amour paternel [5], et surtout dans *Polyeucte*, où le héros renonce, sans avoir reçu d'ordre, à l'amour conjugal et à la vie, et où le sacrifice s'accomplit jusqu'au bout. De plus, puisque l'action se passe dans la conscience, l'analyse

1. Cf. chapitre XXIV, paragraphe VIII.

2. Sous-titre de *Saül le furieux*. De même l'auteur de *Jephthes* voulait amener ses élèves bordelais « *ad imitationem veterum* » (cf. p. 202).

3. Cf. chapitre XXIV, paragraphe I[er].

4. Cf. chapitre III, paragraphe III.

5. Ce sujet est inconnu de l'antiquité ; la situation du père d'Iphigénie ressemble à celle d'Abraham, mais le roi grec manque de ferveur religieuse.

des sentiments est plus fouillée et plus exacte dans les *David* et l'*Abraham sacrifiant* que dans beaucoup de tragédies imitées de Sénèque.

b) Dans maint détail de la *composition* et du *style* on reconnaît l'influence des Anciens ; car un humaniste a beau devenir un protestant militant, il lui reste cependant l'empreinte de ses anciennes études : Bèze et Des Masures s'efforcent d'oublier leurs poésies mythologiques ou amoureuses, mais ils continuent de se souvenir de Térence, d'Euripide ou de Virgile. Toutefois voici une grande singularité : ils ne se soumettent pas à l'autorité des Anciens, ils quittent les chemins battus, les règles et usages dramatiques leur importent beaucoup moins que les moyens de faire une forte impression sur un vaste auditoire et de lui inculquer un enseignement religieux.

Ils gardent le titre de *tragédie*, surtout parce qu'ils prennent un sujet émouvant; mais ils renoncent au style tragique que Buchanan, l'ami de Bèze, avait si bien perfectionné : leur langage conserve le plus souvent l'allure simple et libre de la conversation. Ils rejettent la division en actes, malgré le précepte d'Horace et l'exemple de Sénèque, de Térence, du *Christus Xylonicus* (depuis 1531) et des drames sacrés en latin. Ils se permettent d'encadrer leurs pièces de prologues [1] et d'épilogues édifiants. Tous les événements se passent sous nos yeux, dans des lieux éloignés les uns des autres [2]. Le surnaturel chrétien des moralités protestantes et des drames sacrés des pays germaniques est conservé, alors que presque aucun auteur de tragédie française classique [3] n'ose faire paraître Satan, un ange, ou Dieu [4].

Bèze et Des Masures préfèrent au lyrisme des tragédies grecques celui des Psaumes versifiés par Marot ; ils ont soin

1. Muret n'aimait pas les prologues, et son *Julius Cæsar* s'en passe. Parmi les tragédies classiques en français, *Cléopâtre* et *Pharaon* en possèdent, mais celui de *Cléopâtre* est surtout un éloge d'Henri II.

2. De même, dans la *Soltane* de Bounin et au troisième acte de la tragédie de Souris l'action se passe dans deux lieux éloignés l'un de l'autre.

3. Dans les pièces irrégulières apparaissent Dieu (*Abraham et Agar* de Gérard de Vivre) ou un ange (la tragédie de Lécoq). Des anges parlaient dans les tragédies latines de Stoa et de Buchanan. Muret montre César dans son apothéose, Bounin fait gémir deux Génies sur le sort de Moustapha, et La Taille évoque l'esprit de Samuel ; mais c'est là un surnaturel païen, musulman, ou magique : les lettrés de la Renaissance l'admettaient plus volontiers que le surnaturel chrétien.

4. Par exception, le *Pharaon* du catholique Chantelouve débute par le discours d'un ange.

d'éviter le mot *chœur*, et ils le remplacent par celui de *troupe* [1]; les « cantiques » de la troupe ne servent pas à marquer la fin des épisodes [2]. Elle se divise parfois en deux demi-troupes [3] : est-ce pour donner plus de vie aux parties lyriques [4] ? A l'appui de cette opinion citons l'exemple de Rivaudeau, qui, pour varier, fait parfois chanter une seule choriste [5]. Mais dans cette disposition on peut voir aussi l'influence des cantiques protestants à plusieurs parties [6]. Chez Bèze et surtout chez Des Masures, en dehors des cantiques, la troupe prend part à l'action, tout comme un personnage individuel. Enfin, tandis que les imitateurs de Sénèque réservent au chœur les parties lyriques, parfois ce n'est pas la troupe, mais Abraham et Sara, ou David, qui chantent un cantique [7].

De ces deux auteurs le premier, qui a une culture étendue et une grande intelligence, s'inspire des tragédies grecques, et imite discrètement *Iphigénie*. Il choisit un sujet excellent, et il sait dégager tout l'intérêt dramatique, psychologique et religieux, qui s'y trouve en puissance. Sa pièce et sa préface ont été lues attentivement par les dramaturges calvinistes.

Les pièces du second, comme celle de son contemporain La Croix, se rapprochent bien plus de l'art touffu des mystères : après l'*Abraham sacrifiant*, le théâtre grec est délaissé de tous les protestants militants qui ont écrit des pièces bibliques. Des Masures ne manque pas de talent psychologique; à la différence de Bèze il a le sens du rythme lyrique ; mais la composition de ses « tragédies » est bien archaïque, et elles sont rarement émouvantes.

Ce genre mixte eut peu de vitalité dans les pays de langue française : la grande majorité de nos lettrés resta fidèle à la formule tirée du théâtre de Sénèque, et les calvinistes firent de

1. Les protestants La Croix, Grévin et Rivaudeau font de même. Coignac n'emploie aucun des deux termes.
2. Au contraire, dans les drames sacrés des pays germaniques les Psaumes chantés par le chœur se trouvent à la fin des actes.
3. De même dans la tragi-comédie de La Croix la bande et la demi-bande, et dans *Josias* et *Adonias* le chœur et le demi-chœur.
4. Kohler, p. 36.
5. De même, dans la tragédie de Crévin, la « troupe des soldats de César » se compose de quatre soldats qui parlent alternativement.
6. Cf. Des Masures, éd. Comte, p. 147, note.
7. Cf. l'avis de Bèze aux lecteurs : « Même j'ai fait un cantique hors le chorus ».

moins en moins de drames bibliques. Son déclin fut regrettable, car les pièces de Bèze et de Des Masures, où se combinaient les procédés de la tragédie, de la comédie en latin, et du mystère, étaient beaucoup plus originales que la tragédie sénéquienne. Elles produisaient un plus grand effet religieux que les drames d'un Roillet ou d'un Stoa; et quelques passages de l'*Abraham sacrifiant* prouvent que malgré un style sans apprêt on peut atteindre au sublime.

Le protestantisme vibrant qui anime ces quatre pièces a été pour elles une cause de succès. Pour leurs auteurs le sujet biblique n'est pas, comme pour Stoa, un prétexte à belle rhétorique : nourris de l'Ancien Testament, ils revivent l'aventure d'Abraham ou celle de David, comme si elle était récente; mentalement ils comparent leur propre vie à celle du patriarche ou du berger élu, et ils trouvent dans les faits historiques un enseignement, un encouragement, une consolation. De là une ferveur, qui manque aux tragédies religieuses de La Taille, de Garnier et de Montchrestien. Rarement l'on a vu une telle communion d'esprit entre l'auditoire et l'auteur.

Mais cette ardente conviction a le grave inconvénient de faire du drame un assemblage de cantiques, de prêches et de satires. Les pièces de Bèze et surtout de Des Masures sont trop didactiques et lyriques : les sermons, les prières, les actions de grâces, les effusions pieuses retardent l'action. La satire anticatholique s'inspirait de l'actualité ; aussi s'est-elle démodée assez vite : l'allusion faite par le Satan de Des Masures à la prohibition des Psaumes avait perdu tout intérêt au XVII^e^ siècle [1]; la tirade du Satan de Bèze était au diapason des polémiques religieuses du temps, mais à l'époque de Corneille, elle détonnait et elle dut choquer plus d'un lecteur protestant [2]. En outre, quand le diable, dans le dos d'Abraham, fait l'éloge des moines, il commet un anachronisme, comme le Jérémie de Naogeorgus, qui raille le culte de la Vierge ! Enfin, ces digressions polémiques empêchent le lecteur de ressentir tout l'effet pathétique du sacrifice d'Isaac.

1. La même critique s'applique aux tragédies de Buchanan dont les allusions avaient perdu leur saveur et n'étaient plus guère comprises au bout d'un demi-siècle.

2. En rééditant, de nos jours, le *Sacrifice d'Abraham*, la faculté de théologie protestante de Montauban l'a expurgé.

2. *Les tragédies classiques de Rivaudeau et de La Taille.*

Revenons à la tragédie régulière, reprenons la tradition issue de Sénèque. Trois tragédies classiques en langue française et à sujet religieux paraissent avant 1574 : *Aman* en 1566, *Saül* en 1572, *la Famine* en 1573. Nous ne savons pas la date exacte de leur composition : *Aman* date des années 1557-1559[1], *la Famine* est certainement postérieure à 1562, et pour *Saül* il nous est difficile de choisir parmi les années 1554 à 1562[2].

Leurs jeunes auteurs avaient sous les yeux au moins deux ou trois de ces tragédies modernes : l'antique *Christus Xylonicus*, le *Julius Cæsar* de Muret, le *Jephthes* de Buchanan, les pièces latines de Roillet, — et en français la *Médée* de La Péruse, la traduction d'*Agamemnon* par Toutain (1556). Ils avaient entendu parler, à Paris, de la célèbre représentation de *Cléopâtre*. Ils avaient lu les œuvres de Sophocle et d'Euripide, soit dans le texte, soit dans les traductions d'Erasme, de Lazare de Baïf, d'Amyot, de Buchanan, de Sebillet et de Rotaller; ils connaissaient les tragédies de Sénèque. Tous les deux avaient beaucoup de respect pour les théoriciens et les dramaturges anciens, et en particulier pour Aristote[3], croyaient à la séparation des genres, et répudiaient avec énergie l'art des mystères.

Ils avaient le choix entre l'imitation des Grecs et celle de Sénèque. Malgré l'exemple de l'illustre Buchanan, c'est le poète latin qu'ils ont préféré imiter, tout comme leurs contemporains La Péruse, Roillet, Toutain, Fauveau, Roze, etc... C'est là un fait d'autant plus significatif que l'un d'eux avait étudié l'*Electre* d'Euripide et que l'autre allait imiter son *Hécube*.

Pour le reste, la tragédie de Rivaudeau ressemble peu à celles de La Taille. L'ami de Babinot a glissé dans le texte des allusions aux protestants, « pressés par le malheur, l'exil, la pauvreté » ; mais, à la différence de celles de Bèze, de Des Masures et de l'auteur de *Baptistes*, elles ne nous donnent pas l'impression d'un anachronisme, elles ne jurent pas avec le sujet biblique[4]. Au demeurant, la pièce de Rivaudeau n'a guère d'intérêt : comme

1. Cf. p. 373.
2. Cf. p. 398.
3. Cf. ch. XXIV, paragraphe II, nº 3.
4. De même, les allusions que Racine a pu faire à Louvois et aux maîtresses royales, ne s'imposent pas aux lecteurs d'*Esther* et ne font pas tache dans cette tragédie.

Filleul et d'autres contemporains, il est un homme de cabinet, un théoricien, et il compose une tragédie oratoire, où le dénouement n'est précédé que de récits et de déclamations forcenées.

La Taille est, lui aussi, un théoricien; mais les Grecs et Buchanan lui ont appris que la tragédie devait émouvoir, et que le sort du héros devait inspirer la pitié et la terreur. Et surtout, il a un don infiniment rare en France au XVI^e^ siècle : l' « instinct dramatique »[1]. Son *Saül* est aussi habilement composé que *Jephthes*, mais Buchanan et lui usent de procédés différents : le premier ménage ses effets, et nous fait éprouver tout à tour la crainte, la joie, l'angoisse et la terreur; dès le début le second nous plonge dans l'effroi, et de scène en scène il nous fait sentir davantage le pouvoir terrible du Dieu vengeur. Cette tragédie a encore d'autres caractères originaux : l'action est animée et émouvante, bien qu'un seul personnage occupe le premier plan; elle contient des spectacles saisissants, pour lesquels La Taille s'est évidemment inspiré de Sénèque. mais que la plupart de ses émules auraient remplacés par des récits ; le caractère de Saül est complexe, et l'auteur lui a donné beaucoup de vie et de relief ; enfin, La Taille est un des rares dramaturges modernes qui aient cherché l'effet tragique dans le conflit entre l'homme et la divinité. Mais, pour le style et pour la versification des chœurs, il n'est pas en progrès sur ses prédécesseurs.

S'il nous est donné de conduire jusqu'au bout l'histoire de la tragédie régulière à sujet religieux, nous comparerons cette forme dramatique au mystère, et nous ferons le bilan des gains et des pertes. Nous verrons aussi comment elle a évolué au temps de Garnier et de Montchrestien; mais dès 1573 la publication de *Saül* et de *la Famine* prouve que ce genre est formé, et qu'il peut fournir des œuvres remarquables. A cette date, l'on peut prévoir que la tragédie religieuse classique continuera de ressembler au théâtre de Sénèque, que les auteurs cultiveront la rhétorique, que les généralités morales d'origine païenne tiendront une grande place dans leurs œuvres, et qu'à l'exemple de Buchanan ils choisiront des situations et des héros qui ressemblent à ceux des tragédies anciennes.

1. Lanson, *Esquisse*, p. 12.

APPENDICE

I

La pièce de Christopherson.

A l'époque où le poète écossais composait son *Jephthes*, une autre pièce, qui est conservée en manuscrit au Trinity College de Cambridge, était tirée du même sujet par un humaniste anglais, Christopherson. Catholique [1] et helléniste, il a employé la langue grecque pour s'exercer, et il a voulu dans cette pièce enseigner le mépris de l'injure, l'amour de la patrie, la crainte des vœux téméraires et l'obéissance filiale [2] ; mais une raison littéraire a dicté son choix : le sujet lui a plu pour sa ressemblance avec celui d'*Iphigénie* [3].

L'action se passe dans la ville de Mitspa. D'abord Jephthé est injurié par les fils légitimes de son père, et sans colère il part pour l'exil. — Chœur des Galaadites. — Un messager annonce l'invasion des Ammonites, on envoie chercher Jephthé. — Chœur. — Retour de Jephthé; il offre la paix aux Ammonites. Le messager revient et rapporte le refus du général ennemi. Jephthé le renvoie avec de nouvelles propositions de paix, il revient bientôt sans plus de succès. Jephthé, avant le combat, adresse à Dieu une prière et prononce son vœu. — Un messager raconte au chœur la victoire et la prise d'une ville. — Péan du chœur. — Arrivée de Jephthé; sa fille accourt, il se détourne d'elle en pleurant et répond d'une façon équivoque à ses questions ; mais bientôt il lui dit la vérité, sans qu'elle s'émeuve : « J'ai l'habitude, répond-elle, d'obéir à Dieu. » C'est lui qui se lamente en se

1. Selon Boas, il écrivit en 1554 contre les Luthériens et mourut en prison sous le règne d'Elisabeth.

2. Cf. sa dédicace à William Parr.

3. « *Nam cum in Iphigeniam ab Euripide perdiserte scriptam inluerer, hanc ab ea non dissimilem esse perspicue animadvertebam...* » (Dédicace à l'évêque Tunstall, Musée britannique, *Harleian ms.* 7043, f° 301).

rappelant les soins et les tendresses de sa fille pour lui, et il lui demande pardon. Elle répond qu'il peut avoir encore d'autres filles, tandis que, si elle perdait son père, elle n'en retrouverait pas d'autre[1]; mais elle demande deux mois de répit. — Il rentre chez lui, elle pleure enfin sur son sort, et ensuite emmène ses amies vers les montagnes. — Chœur. — La femme de Jephthé intercède en vain auprès de son mari. — La jeune fille revient déjà, Jephthé voudrait mourir à sa place; elle refuse et prie Dieu pour tous, puis elle va à la mort. — Chœur. — Un serviteur raconte sa mort courageuse; son père a hésité avant de la tuer, et l'affliction était générale. — Le chœur blâme les vœux imprudents.

On voit les ressemblances entre les deux *Jephthes* : un brillant récit de bataille, et l'imitation d'Euripide pour le personnage de la mère et pour la première entrevue. Mais les différences sont considérables : l'Anglais ne pense pas à resserrer l'action; loin de choisir dans la Bible l'essentiel, scrupuleusement il met en scène tout le chapitre XI: par contre, il suit moins fidèlement Euripide.

Il est curieux que deux pièces tirées du même sujet et imitées du même auteur grec aient été écrites à la même époque, et qu'elles soient indépendantes l'une de l'autre. Vers 1542 Buchanan ne pouvait connaître l'œuvre de Christopherson, qui était en train de terminer ses études à Cambridge; et celui-ci ignorait la pièce latine qui parut seulement en 1554. Il n'y a d'ailleurs aucun passage identique dans les deux pièces[2].

M. Boas préfère de beaucoup la pièce de son compatriote à celle de Buchanan[3]. Comme lui, je n'aime pas les discussions de Storgé avec son mari et de Jephthé avec le prêtre, et je suis sensible au brio du récit grec de la bataille ; mais je ne partage point l'opinion du savant anglais. La composition du *Jephthes* latin témoigne d'un art beaucoup plus sûr et plus classique, tandis que le *Jephthes* grec n'est pas composé: à part la guerre

1. Ce froid raisonnement est imité de l'Antigone de Sophocle.

2. Les ressemblances dans les deux récits de bataille sont fortuites, par exemple entre ce vers :

τὸ αἷμα, ποταμὸς ὡς, ῥέει, χειμάρροος,

et les vers 298-299 de *Jephthes*. Dans les deux pièces Dieu tonne au milieu du combat ; la Bible dit simplement : « l'Eternel les livra en sa main ».

3. Boas, *University Drama in the Tudor age*, p. 61. Ma note doit beaucoup à cet intéressant ouvrage.

qui est remplacée par des récits de messagers, la pièce de Christopherson reproduit servilement le récit biblique ; nous sommes obligés d'écouter les frères de Jephthé qui ne joueront plus aucun rôle dans le reste de la pièce. Par contre, sa femme, dont il n'avait pas été question auparavant, apparaît à la fin, juste le temps de reproduire quelques tirades de Clytemnestre. Les tractations de Jephthé avec les Ammonites n'ont aucun intérêt. Le stoïcisme de la jeune fille, quand elle apprend son sort, est peut-être trop surhumain ; Jephthé se résigne à l'exil et se laisse ramener sans objection : c'est aussi trop de sublimité.

II

Note bibliographique sur l'Abraham sacrifiant.

Nous ne reproduirons pas la bibliographie que J. de Rothschild a publiée dans le *Mistere du Viel Testament* (II, p. XLIX-LXII) ; nous nous contenterons d'énumérer les éditions et d'indiquer les différences qui existent entre leur texte et celui des éditions de 1561 et de 1576, que l'on a reproduit de nos jours. Toutes sont de petit format, sauf les nos 32 et 34. Je n'ai pas vu les éditions nos 1 *bis*, 5, 11, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 24 et 26; Rothschild n'a pas mentionné les nos 8, 16, 18 et 31-36[1].

1. ABRAHAM SACRIFIANT, tragedie françoise. Autheur Theodore de Besze, natif de Vezelay en Bourgongne. — Gen. XV. Rom. IIII. Abraham a creu à Dieu, et il luy a esté reputé à iustice. — M. D. L. [Genève, Badius].

Pet. in-8° de 55 p. Au verso du titre, on lit un dizain de « Conrad Badius aux lecteurs ». Pages 3-7 : avis de Bèze aux lecteurs. P. 8 : liste des personnages. P. 9 : argument. P. 11 : prologue. En marge du vers 968, on lit : *Christ promis.*

Il reste deux exemplaires de cette précieuse édition. L'un, qui a été relié très anciennement avec la *Forme d'oraison* de Farel (1545) et deux sermons de Calvin (1546), est conservé à la bibliothèque des pasteurs de Neuchâtel. L'autre, relié par Thou-

1. Mon collègue, M. Lucien Wolff, m'a signalé les éditions conservées à Genève, et M. le bibliothécaire Fernand Aubert m'en a facilité la lecture. M. le professeur Louis Aubert m'a communiqué l'un des deux exemplaires de 1550.

venin, a figuré aux ventes Bourdillon (1847), Potier (1859) et Lutteroth (1889), et a été légué par Théophile Dufour avec ses autres livres à la bibliothèque de Genève.

1 *bis*. La Croix du Maine cite une seule édition de l'*Abraham sacrifiant;* elle aurait été publiée par Badius en 1552. Beauchamps, en 1735, est le premier bibliographe qui l'ait de nouveau mentionnée, sous ce titre : *Le sacrifice d'Abraham, tragédie françoise séparée en 3 pauses à la façon des actes de comédies. un prologue et un épilogue, in-8°, 1552. Paris, Henry Estienne, 3e éd.* En 1754, Léris le reproduit en remplaçant le début par : *Abraham sacrifiant*. En 1768, la *Bibliothèque du théâtre français* (I, p. 129) répète Beauchamps. Les bibliographes postérieurs ont servilement copié ces titres. Wallace signale à la Mazarine un exemplaire de l'édition de 1552, mais je n'y ai trouvé que la dernière partie de la *tertia editio* des *Poemata*, qui fut publiée à Genève par Henri Estienne en 1576 ; on y a mis à la plume la date de 1552. Aucun catalogue public ne cite l'édition de 1552, et en outre, à cette date, Estienne habitait à Genève avec son père. Je crois donc que La Croix du Maine a confondu avec une des deux éditions authentiques de Badius, et que le premier compilateur du XVIIIe siècle et Wallace ont été induits en erreur par l'exemplaire de la Mazarine ; jusqu'à preuve du contraire, on peut tenir pour inexistante l'édition de 1552.

2. *Le sacrifice d'Abraham. Tragedie francoise. Autheur Theodore de Besze... M.D.LIII* [*s. l.*]. — Bibl. Arsenal. L'avis aux lecteurs fait défaut, mais l'édition contient le dizain. Je n'ai trouvé que deux différences avec l'édition de 1561 : Satan est en habit de *caphart*, et non de *moine*, et le mot *froc* n'est pas employé; au vers 237, on lit : *Habit, habit, tant...*, au vers 239 : *Cestuy habit un jour...*, au vers 523 : *Sus, mon habit, courons...*, au vers 725 : *Mon cas va mal, habit, trouver nous faut*. Cette édition, que l'on attribue à Badius, était probablement vendue en France, puisque les attaques contre le catholicisme y sont atténuées.

3. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham. Necessaire à tous Chrestiens pour trouver consolation au temps de tribulation et adversité... A Lyon. Par François du Pré.* — B. Arsenal. Le nom du libraire, sur lequel Baudrier n'a trouvé aucun document (*Bibliographie lyonnaise*, I, 138), est certainement imaginaire. A tort plusieurs bibliographes considèrent cette édition comme

la première ; mais j'ignore pourquoi J. de Rothschild la place « vers 1620 (?) ». A cause du dizain, qu'elle est seule à posséder avec celles de 1550 et de 1553, et qui y est orthographié comme en 1553, je situerais volontiers sa publication entre 1553 et 1561.

Les allusions satiriques y sont encore plus estompées que dans l'édition précédente. Le titre, le dizain et l'avis aux lecteurs ne portent ni le nom de Bèze, ni celui de Badius. L'avis débute ainsi : « *Il y a environ deux ans que Dieu m'a fait la grâce* [d'abandonner le pays auquel il est persécuté, pour le servir selon sa sainte volonté, durant lequel temps, pour ce] *qu'en mes afflictions...* » A la fin de ce paragraphe, l'on a remplacé « *la translation des Psaumes* » par « *la translation de plusieurs Cantiques* ». Au début du paragraphe suivant, l'on a supprimé « *en France* ». Nous lisons ensuite : « *flatter les idoles* », « *si* au *clair* le tort *qu'ils font à Dieu...* ». Les indications de lieu et de date qui terminaient l'avis sont supprimées.

Dans le prologue, au vers 21, *Lausanne* est remplacé par *Toulouse;* cela donne à penser que le texte qui a servi à cette impression avait été joué à Toulouse, ou bien que l'éditeur a voulu dérouter les soupçons. Satan est *en habit dissimulé;* sa tirade est conservée, sauf les vers 237-239 sur le froc, qui sont remplacés par ceci :

Et tant d'abus en plein jour couvrira.

Au vers 523, *mon froc* fait place à *Satan;* mais au vers 725 on a oublié de supprimer ces deux mots.

4. *Abraham sacrifiant, tragedie françoise. Par Theodore de Besze... Chez Jean Crespin* [*Genève*]. *M. D. LXI.* — B. de Genève (exemplaire Soleinne). L'avis aux lecteurs n'est pas daté.

5. *Tragedie francoise du sacrifice d'Abraham. Autheur Theodore de Besze. Chez Jean Durant* [*Genève*]. *M. D. LXV.* — La pièce est précédée de l'avis aux lecteurs. B. de Stuttgart.

6. *Tragedie françoise. Du sacrifice d'Abraham. Autheur Theodore de Beze.* [*Genève, Henri Estienne*]. *1576.* — Fait partie des *Bezæ poemata.* Edition très répandue.

7. *Abraham sacrifiant, tragedie françoise. Par Theodore de Besze... A Anvers, par Nicolas Soolmans. 1580.* — B. Rondel. Les indications de lieu et de date qui terminent l'avis aux lecteurs ont été supprimées.

8. *Tragedie francoise du Sacrifice d'Abraham. Autheur Theodore de Beze. Par Gabriel Cartier* [Genève]. *M. D. LXXXII.* — B. de Genève. In-16 de 24 feuillets non chiffrés.

9. *Tragedie francoise du sacrifice d'Abraham. Autheur Theodore de Beze. Pour Jacob Stoer.* [Genève]. *MDXCII.* — Bibl. protestante (collection André).

10. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham.* [Genève]. *Pour Jaques Chouët. M. D. XCIIII.* — B. de Genève. 24 f. non ch.

11. *Idem. A Niort, par Thomas Portau, 1595.* — Brunet. Sur cet imprimeur protestant, voir *B. S. H. P.*, III, 7.

12. *Idem... Par Jacob Stoer* [Genève], *l'an 1598.* — Musée Condé. La pièce est suivie de poèmes de Bèze, de Pibrac, et d'A. Zamariel.

13. *Idem... Par Jacob Stoer* [Genève]. *1606.* — Même contenu que l'édition précédente.

14. *Le sacrifice d'Abraham. A Paris, 1617.*

15. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham. A Sedan, chez Jean Janon, 1623.*

16. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham. Ensemble les quatrains du sieur de Pybrac... Sedan. Par Jean Jannon, imprimeur de l'Académie. M. DC. XXVI.* — B. Rondel. La tragédie qui occupe les pages 3-49 est suivie des quatrains de Pibrac, des tablettes de Matthieu, etc... Au total 143 pages.

17. *Tragedie francoise du sacrifice d'Abraham, par Th. de Beze... A Hanaw, par David Aubry. M. DC. XXVIII.* — Selon J. de Rothschild, la tragédie occupe les mêmes pages que dans l'édition précédente, et est suivie à peu près des mêmes ouvrages. Au total 168 pages.

18. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham. Item les quatrains du sieur de Pybrac, et une Ode chantée au Seigneur par T. de Beze. Sedan, par Jean Jannon, imprimeur de l'Académie. M. DC. XXXVII.* — B. de Genève. In-16 de 72 pages. Les quatrains occupent les pages 48-69.

19. *Le sacrifice d'Abraham. Tragédie sainte* anonyme. *Troyes. 1637.* — Cf. Léris, *Dictionnaire des théâtres.* Un exemplaire est mentionné dans le catalogue de l'Arsenal, mais actuellement comme en 1879 il est introuvable.

20. *Le sacrifice d'Abraham... A Troyes, chez Jean Oudot*[1]. *1638.* — Musée britannique et bibliothèque de M. Frédéric

1. Sur les Oudot voir un article du *Bulletin du bibliophile*, 1901.

Gardy à Genève. 48 pages dont 44 pour la pièce et 4 pour des conseils à la jeunesse. C'est une édition catholique. En effet, l'avis aux lecteurs et les allusions à Lausanne (v. 19-22), au froc et aux moines ont disparu. Les vers 208-212 sont ainsi modifiés :

> J'ai bien plus fait, j'ai créé les faux Dieux.
> Dieu est servi de ses Anges parfaits,
> Et je me sers d'hérétiques infects.

Au lieu des vers 225-226, on lit :

> Si que les uns que j'ai faits à ma guise,
> Sont séparés de la très sainte Eglise.

Au lieu des vers 232-246, on lit :

> Tant que pourrai mon pouvoir maintenir
> En séduisant toutes sortes de gens :
> Or maintenant assaillir je prétends...

Le vers 523 est ainsi modifié :

> Sus donc, sus, que je pourchasse *(sic !)*,

et le vers 725 devient :

> Mon cas va mal, mais trouver il me faut.

L'épilogue prend le titre de *dialogue*.

21. *Le sacrifice d'Abraham, tragedie par Th. D. B. Paris, Mondiere, 1644.*

22. *Le sacrifice d'Abraham, composé en forme de tragédie par personnages, revû et corrigé de nouveau* (!). *A Limoges, G. Farne* [vers 1650 ?].

23. *Le sacrifice d'Abraham... A Troyes, chez Nicolas Oudot. 1669.* — B. Arsenal. Cinq pages de conseils à la jeunesse. Mêmes modifications que dans l'édition de 1638, mais les vers 21-24 sont supprimés, et le vers 523 est un peu amélioré :

> Sus donc, sus, que je courre après.

24. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham. Par Th. D. B. A Rouen, David Berthelin. 1670.* — Brunet. Ce libraire était protestant (*B. S. H. P.*, XXXVI, 335).

25. *Le sacrifice d'Abraham, composé en manière de tragedie, par personnages. Revû et corrigé de nouveau. A Rennes, chez*

Philippes Le Sainct. M. DC. LXXXV. — B. Arsenal. Edition expurgée. Le titre rappelle celui de l'édition limousine. L'avis aux lecteurs est remplacé par un quatrain inepte, et les fautes de mesure et les lapsus sont nombreux. Le texte est largement amputé : on a supprimé les vers 19-22 (Lausanne), 135-140, 159-176, 207-208, 213-240 (le froc), 255-256, 403-408, 599-624, 987-1008. Satan est *en habit dissimulé* (cf. n° 3). Le vers 523 devient :

Sus donc, je m'en va courir après *(v. faux)*.

Le vers 725 est comme dans les éditions n^os^ 20 et 23. A partir du vers 628 l'impression est plus dense. L'épilogue est suivi du mot *Amen*.

26. *Le sacrifice d'Abraham. Troyes, G. Briden* [*vers 1690*].

27. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham par Th. D. B. A Middelbourg, chez Nicolas Parmentier, marchand libraire, demeurant proche l'Eglise Françoise. M. DCCI.* — B. Arsenal. Middelbourg est une ville de Zélande, près de Flessingue. Cette édition était d'actualité, puisque les protestants étaient réduits depuis une vingtaine d'années à un nouvel exode. Satan est *en habit d'hypocrite*.

28. *Abraham sacrifiant, par Théodore de Bèze.* — Fait partie de la *Bibliothèque choisie des poètes françois jusqu'à Malherbe* (Paris, Crapelet, 1824, IV, p. 6-47). Pas d'avis aux lecteurs. L'éditeur avait sous les yeux le texte de l'édition princeps, à laquelle il donne la date de 1551.

29. *Tragedie françoise du sacrifice d'Abraham, Auteur Théodore de Bèze... Genève, chez Joël Cherbuliez... 1856.* — B. Nat. Cette édition reproduit le texte de 1576.

30. *Abraham sacrifiant, tragedie françoise. Par Theodore de Besze. Imprimerie J. G. Fick, Genève. 1874.* — B. Nat. et B. Rondel. Cette édition a été faite sur celle de 1561.

31. *Tragédie française du sacrifice d'Abraham. Auteur Théodore de Bèze. Nice, imprimerie V.-Eugène Gauthier. MDCCCLXXX.* — B. Rondel.

32. *Le sacrifice d'Abraham, tragédie de Théodore de Bèze. Montauban.* [*1901*]. — B. protestante. Reproduction du texte qui a servi à une représentation donnée par les étudiants de la Faculté de théologie protestante de cette ville. Préface et musique d'Alex. Westphal. La partie la plus virulente du grand monologue de Satan et deux cantiques (vers 93-176 et 355-414) ont été suppri-

més. *Monsieur* est remplacé par *Seigneur*, et *Lausanne* au vers 21 par *Montauban*. Après le vers 821, on entend Isaac « chantonner joyeusement à la cantonade » ; le mouton n'est pas mentionné. Enfin, comme Jean George, le moderne « réviseur » a déplacé les plaintes de Sara : il les met après le vers 524.

33. *Abraham sacrifiant, tragédie française par Théodore de Bèze, jouée pour la première fois à Lausanne vers 1550. Lausanne, Bridel, 1906.* — B. de Lausanne. Edition publiée en vue de la représentation qui allait y être donnée par les étudiants de l'école de théologie de l'Oratoire de Genève.

34. *A tragedie of Abrahams sacrifice written in french by Theodore Beza and translated into english by A[rthur] G[olding] (University of Toronto studies. Philological series). University of Toronto library. MCMVI.* — Musée britannique et B. de Genève. Belle édition, tirée à 650 exemplaires. Le titre reproduit celui de la traduction anglaise, publiée à Londres en 1577. Savante introduction de Malcolm W. Wallace, qui compare l'*Abraham sacrifiant* au *Viel Testament* et aux mystères anglais de Chester, York, Coventry et Towneley. La pièce de Bèze est reproduite en appendice.

35. *Abraham sacrifiant, tragedie françoise. Par Theodore de Besze. Librairie A. Jullien, Genève. 1920.* — B. Rondel.

36. *Collection de classiques chrétiens. Théodore de Bèze. Le sacrifice d'Abraham. Editions de la Cause* [1923]. — B. protestante. Edition populaire.

III

Le rôle politique de Des Masures.

Ante autem quam bella novo civilia Marte
Irruerent, externa ruentibus arma catervis
Curarum mihi materies et causa fuere.
Austrasia [1] obtineat dum curo (sit horrida, nullus
Inter ut arma tremor) jus agmina neutra tueri,
Vindelicos [2] ultra populos mihi Cæsar aditur
Carolus [3], inde soror [4], patris hinc a morte Philippus.

1. La Lorraine.
2. Les Bavarois.
3. Charles-Quint abdiqua en 1556 et mourut en 1558.
4. Probablement Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas.

Principis Austrasii precibus, quæ verba ferebam
Orator, placidam læti concedere pacem
Sustinuere duces. At circum obsessa frementi
Interea Mavors exterruit oppida bello :
Arma in finitimas acerrimus intulit arces.
Martem omnis late regio, et quæ proxima nostris
Oppida Leucus [1] habet, gens et duce tuta Metorum [2]
Guissiada, Martem indomitum tulit accola Trevir [3],
Et Theavilla [4] viris circundata fortibus, urbes
Lætus arenoso quas alluit amne Mosella.
Quæ ne tanta pati bellorum incommoda miles
Cogeret arma ducum pugnando neutra sequutos,
Missus ego oratum Reges : et si qua ruendo
Vi raperent equitum turmæ, peditumve phalanges,
Si damnum immeritis ullum palantia ferrent
Agmina, nec posito servarent fœdere leges,
Protinus ad causam mandata dabantur agendum
Bellorum immunis patriæ mora nulla, ferebar
Impiger ad Reges, aut qui pro Regibus altas
Præsidio castrorum urbes agrosve tenerent.
Aurum ibam, vestem, æra, viros, armenta, puellas,
Quamlibet et toto repetitum ex agmine prædam.

(*Poemata*, f° 56, 2ª Sylve).

IV

Le manuscrit de la Borbonias.

Quand Théophile Dufour fit le récolement des manuscrits de la bibliothèque de Genève, il rédigea sur le poème de Des Masures cette note précise : « Copie préparée pour l'impression et qui aura été envoyée à Genève pour être imprimée... La 1re partie me paraît filigranée aux lettres BB ; le papier est trop mince pour être de provenance bâloise. La 2e partie offre la crosse de Bâle, avec une très petite contremarque, deux variétés que M. Braquet n'a pas rencontrées à Bâle : il est vrai que dans ses recherches il n'a guère dépassé 1570. »

1. Toul.
2. Metz, défendue en 1552-1553 par le duc de Guise contre Charles-Quint.
3. L'électeur de Trèves.
4. Thionville.

V

Les portraits de Des Masures.

Il existe deux portraits gravés de Des Masures. L'un, que M. Pfister a reproduit dans son *Histoire de Nancy* (II, 113), est l'œuvre de Léonard Gaultier, mort en 1641 ; il fait partie de la *Chronologie collée*. La gravure est fine, et la physionomie est agréable. Mais il est sans valeur historique, car il n'a pu être exécuté d'après nature.

L'autre représente un homme lourd, aux traits empâtés, au regard maussade. Mais il a été dessiné par Pierre Wœiriot, graveur lorrain, qui a exécuté aussi les portraits des ducs et de plusieurs amis de notre poète, et qui lui a dédié en 1566 une effigie de Calvin. On ne peut mettre en doute sa fidélité. Il est daté de 1560 ; au-dessus du buste de Des Masures, l'artiste a placé les portraits en pied de Virgile et d'Ovide. Il est reproduit pour la première fois dans le présent ouvrage.

Wœiriot était enclin au protestantisme. Cf. Robert-Dumesnil, *Le peintre-graveur français*. t. VII et XI. — Ambr. Firmin-Didot, *Etude sur Jean Cousin... P. Wœiriot*, 1872, — Albert Jacquot, *P. Wœiriot*, 1892.

VI

Ode à André de Rivaudeau.

Rivaudeau, l'honneur du monde,
De qui les vertus connues
Empliront la terre et l'onde,
Et l'entour des noires nues,
Grand en race, grand en nom,
Grand en aïeux de renom,
Riche d'un père éloquent,
Qui de sa bouche dorée
Les mots miel-coulans[1] épand
Des grâces de Cythérée.

1. Comme La Péruse et les poètes de la Pléiade, Babinot emploie parfois ces adjectifs composés ; Rivaudeau ne le fait jamais.

Heureux et grand Rivaudeau,
Fils d'un très grand Guillotière,
Neveu d'un grand Tiraqueau
Heureux en aïeul et père.
Ton père jadis perdit
Avec un duc son crédit,
Et le reconquit encores
Avec Henri le plus grand
De tous les rois qui sont ores
Du Levant jusqu'au Ponant.

Mais je ne sais quel désastre
Envieux des bons esprits,
Guillotière, aimant rabattre
De tous leurs labeurs le prix,
A des autres a vendu
Ce qui t'était très bien dû.
Si Henri très bon très grand
Eût eu moyen de connaître
Combien tu es suffisant
Un de ses serviteurs être,

Je te verrais des plus grands
Si à ta vertu louable
Devenait en quelque temps
Ta condition semblable,
Mais réjouis-toi, voici
Ton maître Montmorency,
Qui fera tes grands services
Reconnaître à son grand roi,
Qui veut donner ses offices
Aux vertueux comme toi.

Puis ton fils jà très savant
Suivant tes pas à la trace
Acquerra d'un roi puissant
Et des grands seigneurs la grace,
Ayant les langues en main,
Ne les employant en vain,
Et mettant le meilleur temps
Aux sciences politiques,
Pour servir les rois plus grands
Et les grandes républiques.

Vis seulement, grand Rivaudeau,
Vis l'honneur de notre France,
Miracle rare et nouveau,
De tes amis l'espérance,
Grand en race, grand en nom,

Grand en aïeux de renom,
Rivaudeau, l'honneur du monde
De qui les vertus connues
Empliront la terre et l'onde,
Et l'entour des noires nues.

(Babinot, *Christiade*, 1559, p. 102).

VII

La représentation de l'Aman de Rivaudeau.

A la fin de ses poèmes, Rivaudeau entonnait, comme il convient, l'*Exegi monumentum*, et il s'assurait qu'après sa mort les affligés déclameraient ses Complaintes, et que la Cour verrait souvent jouer son *Aman :*

Alors devant les Rois maint superbe échafaud
Entonnera mon nom mainte fois et bien haut
Sur le courroux d'Aman.

Vœu naïf d'un auteur provincial qui réclamait pour sa pièce l'honneur qu'avait eu la *Cléopâtre* de Jodelle ! Il ne se doutait pas qu'à ce moment les représentations tragiques de la Cour cessaient presque complètement[1] ; et du reste on n'y a jamais joué de pièces bibliques. Ce passage a pour nous le grand intérêt de prouver le désir de Rivaudeau de faire jouer *Aman;* il précède en date la préface de *Bradamante*, où Garnier donne des conseils à « celui qui voudrait la faire représenter ». Mais ni dans ce poème, ni ailleurs, Rivaudeau ne mentionne de représentations de sa pièce. Et pourtant tous les historiens de notre théâtre[2] en citent une ou deux, sans discussion, comme si c'était un fait évident. Or, les divers auteurs qu'ils allèguent ont reproduit, directement ou non, les dires de deux historiens dont la caution n'est pas bourgeoise : Mouhy et Fillon.

Mouhy, dont il est inutile de refaire le procès, affirme en 1752 et en 1780 qu'*Aman* a été joué et imprimé à Poitiers en 1567.

1. Cf. Lanson, *R. H. L.*, 1903, p. 418.

2. A l'exception de M. Clouzot, qui, dans son histoire de *l'ancien théâtre en Poitou*, ne tient pas compte de l'opinion de Fillon ; du reste, il a connu mieux que personne les agissements de ce savant, et c'est lui qui a révélé sa supercherie relative à Rabelais (cf. *Revue rabelaisienne*, 1907). Fillon est jugé assez sévèrement dans le tome LX du *Bulletin de la société archéologique de Nantes*, p. 92.

Dans le *Journal* manuscrit *du théâtre français*, qui a été compilé entre ces deux dates, son imagination s'échauffe : il sait pertinemment que deux représentations eurent lieu, l'une donnée à l'hôtel de Guise par les Enfants-sans-souci à la fin de janvier 1567, et l'autre à Poitiers trois mois auparavant ! Sa première fable fut recueillie en 1754 par Dreux du Radier dans la *Bibliothèque historique et critique du Poitou*. Quiconque s'occupe de Rivaudeau cite Du Radier comme une autorité, or il ne savait presque rien à son sujet. En somme, nous pouvons supprimer ces représentations.

En 1848, un jeune savant poitevin, Benjamin Fillon, publiait une notice sur le *Cabinet de Michel Tiraqueau;* il y donnait une généalogie des Rivaudeau, étudiait la vie de notre poète d'après ses œuvres, et affirmait qu'*Aman* avait été représenté pour la première fois à Poitiers le 24 juillet 1561 [1] et que des troupes de jeunes hommes et de jeunes filles chantaient les chœurs sur des airs simples comme ceux de la *Gente Poitevinerie*. En note, il renvoyait à une lettre écrite par Françoys Rousseau, bourgeois de Poitiers, à Michel Tiraqueau, oncle du jeune auteur.

On ne revit jamais le nom de ce François Rousseau, et Fillon, qui mit au jour tant d'inédits, ne fit pas cet honneur à une lettre qui devait, pourtant, être d'un grand intérêt pour les Poitevins. Je l'ai vainement cherchée dans les écrits de Fillon, dans le catalogue de ses autographes et dans les bibliothèques publiques de la région. Si l'on pense à la fausse lettre de Rabelais publiée par le même et à toutes les supercheries que les lettrés [2] se sont permises dans la première moitié du XIX^e^ siècle, par goût de la mystification, vanité ou désir du gain, l'on éprouve un scepticisme bien légitime [3]. Le silence observé par Rivaudeau sur la soi-disant représentation de Poitiers me confirme dans cette attitude, et, pour y renoncer, j'attends que l'on produise la lettre authentique de François Rousseau, — si jamais il a existé, — ou toute autre preuve.

1. C'était un jeudi, alors que les divertissements de ce genre se donnaient plutôt le dimanche.

2. Par exemple, Du Mège à Toulouse, Mérimée à Paris, La Villemarqué en Bretagne, etc...

3. C'est aussi le sentiment de M. Plattard, le savant historien du Poitou. La date de 1561 a pu être choisie, parce que l'auteur appelle *Aman* une œuvre de jeunesse. La *Gente Poitevinerie* est un vieux recueil de chansons dialectales, qui était bien connu des lettrés du Poitou : voir la réédition de 1878 (B. Nat,. Ye 23.229).

VOCABULAIRE

Nous réunissons ici les mots et les expressions cités au cours de l'ouvrage, qui ont un intérêt philologique.

Aconsuivre (égaler), 373 n.
Agagien, 392.
Aisé (l'), 373 n.
Altissime, 83.

Ba-battre, 250.
Belliqueur, 362.
Bibus, 69.
Bigarrer, 77.
Borgnoyant, 322 n.
Bouldre (verbe), 71 n.
Bragard de Cour, 77.

Cahuette (cabane), 325 n.
Carcan, 389.
Celique (adj.), 322 n.
Chapeaux de fleurs, 18 n.
Charogne, charognier, 393, 422.
Collauder, 362.
Contretourmenter, 322 n.
Corne-doré, 250.
Courir après l'aiguillette, 324.
Coye (fém. de l'adj. *coi*), 362.
Cruelliser, 392.

Débrider messe, 77.
Dégâter, 394.
Démoniacle (subst. et adj.), 263, 378.
Désendormir, 422.
Dot (le), 373 n.
Du bœuf à l'âne, 164.

Edifieur, 97.
Egorgeter, 392.
Emmanné (adj. tiré du subst. *manne*), 434.
Emmielleux, 322 n.
En dépit de leurs dents, 364 n.
Enfurier, 250.
Enheurer, 322 n.
Ensucrer, 322 n.
Ensulfurer, 322 n.
Escarbouiller, 422.
Espoir (j'), 71 n.
Etranger (verbe), 394.
Extolle (j'), 83 n.
Famílleux, 434.
Fatiste, 5.
Fonde (fronde), 363.
Fourrager, 422.

Garrulité (latin : *garrulitas*, bavardage), 109 n.
Gaudir, 402.
Gorgonin, 250.
Gueule (mot appliqué à la bouche humaine), 364 n.

Horribler, 392.

Incoupable, 434.
Interlocutoire, 32, 454.
Isaïen, 392.

Jephthéïde, 250.
Jeptiade (adj. tiré de *Jephté*), 434.

Larmeux, 434.

Mangeur de charrettes ferrées, 324.
Massacrage, 322 n.
Médiciner (le), 357, 362.
Médire (le), 362.
M.... (Petit enfant de), 96 n.
Mettre en chemise, 364 n.
Miel-coulant, 515.
Morguer, 402.
Mortifère, 362.

Ni crier, ni braire, 364 n.
Nuiteux, 392.

O (prép.), 71 n.
Obscur (l'), 373 n.
Ordre (mot d'ordre), 402.
Orrons (nous), 361.

Perenniser, 422.
Pinceter, 392.
Plain (adj.), 361.
Prime (adj.), 402.

Regimber, 422.
R'empêtrer (se), 422.
Rezeuil, 402.
Royne (mot trissyllabique), 71 n.

Saigneux, 373 n.
Saülé (adj. tiré de *Saül*), 131.
Souffle-feu, 392.
Spelonque, 362.

Tard (adj.), 373 n.
Terre-né, 392.
Tonnerreux, 392.
Tristesse (adj. fém.), 392.

Vite-rond, 250.
Vivre (le), 434.
Voire (verre), 77.
Vomir la patenôtre, 77.

INDEX DES PIÈCES DE THÉATRE[1]

Abel (Tragédie d'), de Généroux, j. en 1571, 115.

Abraham (Le sacrifice d'); v. Sacrifice d'Abraham.

Abraham sacrifiant, de Bèze, j. et p. en 1550, VII, XI, XIII, XVIII, 35, 83, 114, 153, 245, 252. **292-321**, 344-355, 359 n., 367, 368, 379, 395 n., 438, 444, 448-486, **496-501**, **507-513**; — tr. de Brunon, 313 n.; — tr. de Jacomot, 313 n., 447 n., 458; — autres tr., 313, 483-484.

Abraham et Agar, com. de Vivre, p. en 1602, 153, 499 n.

Abraham a été exercé (Tragique comédie de deux tentations desquelles —), de Jean-George, p. en 1609, 153, 313-314.

Abrahamus tentatus; v. Tentatus Abraham.

Abramo ed Isaac (Rappresentazione d'), de Belcari, 301-303, 482.

Abusés (Les), de Ch. Estienne, p. en 1543, 107 n.

Achille, de Filleul, j. et p. en 1563, 115, 146, 485 n., 496 n.

Acolastus, de Gnapheus, p. en 1529, XVII, 89 n., **160-167**, 177 n., 191, 479-480; — tr. Tiron, p. en 1564, 89 et n., 163, 166.

Actes des Apôtres (Mystère des), XIX, 8-11, 16-17, 21 n., 30-35, 41-42, 45, 50-51, 54-57, 62-63, 67, 73-74, 92, 267, 289.

Adelphes (Les), de Térence, 223, 307.

Adonias, de Philone, p. en 1586, 323 n., 326, 500 n.

Adonis, de Le Breton, j. en 1574, 116, 150.

Adoration des trois rois à Jésus-Christ (Comédie de l'), de Marguerite de Navarre, 93, 95.

Adrien (Mystère de saint), 17 n.

Advocatus, j. en 1532, 145, 159 et n.

Agamemnon, de Sénèque, 390 n., 431; — tr. de Toutain, p. en 1556, 115, 243 n., 257, 392 et n., 409 n., 431 n., 496 n., 502; — tr. de Le Duchat, p. en 1561, 115, 409 n., 496 n.

Ajax, de Sophocle, 390, 419-420, 439, 467; — tr. de Rotaller, p. en 1550, 114.

Ajax, de Joseph Scaliger, p. en 1574, 116.

Alceste, d'Euripide, 204, 228 n., 285, 466 n., 483 n.; — tr. de Tissard, 114, 490; — tr. de Buchanan, p. en 1556, 114-115, **197-205**, 238, 241, 247 et n., 285.

Alexandre, de Jacques de La Taille, p. en 1573, 115, 116, 401-403, 416 n., 422 n., 485 n., 496 n.

Alexis (Saint), 70, 78 n.

Amadis, 105.

Aman, de Roillet, p. en 1556, 115, 155 n., 263, 264, **270-286**, 347, 384, 389-391, 444, 454, 458-461, 473, 480-484.

Aman, de Rivaudeau, p. en 1566, 113, 115, 149, 155 n., 263, 270-271, 337, 347, **371-396**, 438, 444-451, 454, 469, 472, 475-477, 480, 484-487, 497, **500-502**, **517-518**.

Aman, de Montchrestien, p. en 1601, 263, 270-271, 389-390, 396.

Amour d'un serviteur envers sa maîtresse (Tragédie de l'), de Bretog, p. en 1571, 78, 101, 107, 264, 322, 409 n.

Amours de Theseus et Dejanira, com. de Vivre, p. en 1577, 153.

Amphitryon, de Plaute, 100, 131 n., 164, 170 n., 217 n., 225, 236, 242, 253, 471-475.

André (Mystère de saint), 25.

Andrienne (L'), de Térence, 158.

Andrisca, de Macropedius, p. en 1539, XVII.

Andromaque, de Racine, 427 n.

Antéchrist et du Jugement (Mystère de l'), j. en 1580, 44, 57 n.

1. Abréviations : t. = tragédie, com. = comédie, tr. = traduction, j. = joué, p. = publié.

Anthiocus (Histoire d'), j. en 1555, 104.
Antigone, de Sophocle, 352 n., 466, 506; — tr. d'Alamanni, p. en 1533, 483; — tr. d'Hervet, p. en 1541, 114, 204; — tr. de C. de La Fontaine, 114, 204; — tr. de Rotaller, p. en 1550, 114; — tr. d'A. de Baïf, p. en 1573, 114, 116, 147, 458 n.
Antigone, de R. Garnier, p. en 1580, 432, 438, 462 n., 466.
Antonius et Cleopatra, de Roze, j. en 1558, 115, 147, 426 n., 484 n.
Apocalypse (Mystère de l'), de Choquet, p. en 1541, 18 n., 41-43, 45.
Arcaiozelotipia com. de Jamin, 146, 159.
Archipropheta, de Grimald, p. en 1548, 192, 213-215, 220.
Arsinoé, de Robin, j. en 1572, 115.
Asile de Nuit (L'), de Maurey, 144 n.
Asotus, de Macropedius, p. en 1537, 160.
Assomption (Moralité à l'honneur de la glorieuse), de Parmentier, j. en 1527, p. en 1532, 90-91.
Athalie, de Racine, VII, 311.
Athamant, de Jacques de La Taille, 115, 437 n.
Αθάμας μανιώδης, de Griæus, 115, 148, 413 n., 437 et n.
Augustinus, de Domizio, 134.
Aulularia, de Plaute, 158.
Avenir (Mystère du roi), 23.

Baptistes, de Buchanan, p. en 1577, XVIII, 114, 155-156, 198-203, **206-227**, 229-244, 251 et n., 420, 432, 444, 449, 456-457, 462-487, **493**; — tr. de Brisset, p. en 1590, 221; — tr. de Brinon (?), p. en 1613, 221; — autres tr., 221 n.
Barbe (Mystère manuscrit de sainte), 8-9, 16-18.
Barbe (Vie et histoire de sainte), 31 n., 60.
Bassarus, de Macropedius, p. en 1540, XVII.
Beel, de Betuleius, XVIII.
Béguine (Mystère de la), 104.
Bérénice, de Racine, 318, 458 n.
Bernard de Menthon (Mystère de saint), 11 n., 15 n.
Berthe, femme du roi Pépin (Miracle de), 70.
Bien avisé et mal avisé (Mystère du), 106.
Blasphémateurs (Moralité des), 106.
Bourgeoise de Rome (Mystère de la), 71.
Bradamante, de Garnier, p. en 1582, 517.
Brave (Le), d'A. de Baïf, d'après Plaute, j. et p. en 1567, 147, 158.
Britannicus, de Racine, 21 n., 349.

Caïn, v. *Meurtre*.
Calandria, com. de Bibbiena, j. en 1548, 114, 483 n.
Cambises, t. de Preston, p. en 1570, 481.
Cammate, de Hays, p. en 1598, 251 n.
Canace, de Speroni, p. en 1546, 482.
Carême prenant, de Du Lac, p. en 1595, 107-109.
Catharina, de Roillet, p. en 1556, 115, 155 n., 264, **275-283**, 456, 471, 474, 481, 494 n.
Catharina, d'Holonius, p. en 1556, 277, 446 n.; — tr. de Falise, 277.
Catherine (Sainte), t. j. en 1598, 153.
Célestine (La), de Rojas, 170 n.
César, de Grévin, j. et p. en 1561, 115, 147-148, 392 et n., 438, 459 n., 469, 473 n., 484-485, 496 n., 500 n.
Champ de Martel (Le), t. de Cardin, p. en 1557, 115.
Charite, t. de Poullet, p. en 1595, 146, 426 n., 484 n.
Chevalier désespéré (Histoire du), j. en 1598, 78 n.
Chevalier errant (Le), j. en 1530, 104.
Chevalier qui donna sa femme au diable (Mystère du), 71.
Chilpéric deuxième, de Léger, 145.
Chilpericus, de Roze, 115, 147, 179 n., 426 n., 484 n.
Choré, Dathan et Abiron, 58 n.
Christophe (Saint), mystère anonyme, 19.
Christophe (Vie de saint), de Chevalet, p. en 1531, 15-19, 36, 63.
Christos Paschón, 454-468, 487; — tr. de Roillet p. en 1570, 263, 468; — autres tr., 190 n., 468.
Christus, de Martirano, p. en 1556, 479.
Christus patiens; v. *Christos Paschón*.
Christus redivivus, de Grimald, p. en 1541, 191, 481.
Christus triumphans, de Foxe, p. en 1556, 191.
Christus xylonicus, de Barthélémy, p. en 1529, XIII, XVII-XVIII, 114, 138 n., 140, 145, 166, **169-193**, 198 n., 222, 367, 443, 448, 454-455, 461 et n., 471-487, **491-493**, 499, 502.
Chryséide et Arimand, de Mairet, p. en 1630, 13 n.

Cid (Le), de Corneille, 417.
Cléandre, t. j. en 1583, 152.
Clément (Vie et miracles de saint), 11 n.
Cléopâtre, t. projetée par A. de Baïf, 114, 147, 496 n.
Cléopâtre, de Jodelle, j. en 1553, p. en 1574, 104, 113-116, 119, 147-148, 252, 257, 260 n., 392 n., 398, 426 n., 438, 462 n., 469 n., 483-485, 496-499, 502, 517.
Clovis (Histoire du roi), 105.
Coligny, de Chantelouve, p. en 1575, 106, 109 n., 116.
Colloque chrétien, de Poncet, p. en 1589, 84.
Comédie jouée au Mont-de-Marsan, de Marguerite de Navarre, 92, 95 n.
Comte d'Artois (Miracle du), de Louvet, j. en 1536, 70.
Conception (Mystère de la), 8 n.
Conception de Marie (Mystère de la), d'A. Gréban, 17, 29-32, 63 n.
Condamnation des banquets (La), de La Chesnaye, p. en 1507, 106.
Cornélie, de R. Garnier, p. en 1574, 116, 496 n.
Corrivaux (Les), com. de Jean de La Taille, p. en 1573, 108 n., 398 et n., 403-405, 409 n., 437 n.
Costis, de Fauveau, 115, 256-257, 277, 443.
Création de l'homme, Conception et Annonciation de Marie (Mystère de la), j. en 1543, 51 n.
Crépin et S. Crépinien (Vie ou *Histoire de Saint)*, 19, 64.

Daire, de Jacques de La Taille p. en 1573, 115-116, 403-404 422 n., 496 n.
Daniel..., de La Croix, p. en 1561, 115, 292, **320-325**, 444, 447, 453-454, 487, 498, 500 et n.
Daniel et son fils (Histoire de), j. en 1549, 292.
David combattant, — triomphant, — fugitif, de Des Masures, p. en 1563, 115, 248-249, 292, 319-325, 335-340, **344-368**, 387, 413-416, 420, 438, 444, 448-456, 471, 473, 476, 480, **497-501**.
David combattant Goliath, de Des Caurres, 151, 155 n.
Déconfiture de Goliath (La), de Coignac, p. en 1551, 114, 292, **319-321**, 325, 347, 351, 356, 444, 450, 453-459, 471, 498.
Déconfiture de Talbot en Bordelais (La), 105.
Denis (Mystère de saint), de la B. Ste Geneviève, 19.
Denis (Mystère de saint), de la B. Nat., 4 n., 11-19.
Désert (Comédie du), de Marguerite de Navarre, 93, 96.
Désespéré (Le), de Du Lac, p. en 1595, 107 n.
Destruction de Jérusalem (La), j. en 1549, 292 ; v. *Vengeance*.
Destruction de la cité de Liége (La), j. en 1548, 104.
Destruction de Troie (Histoire de la), de J. Milet, 5 n., 17 ; — j. en 1513 (?), 64 ; — v. *Troie*.
Deux filles, deux mariées..., com. de Marguerite de Navarre, 92.
Dialogus facetissimus, 149, 154 n.
Diana sive satyri, de Roillet, 263.
Didier (Vie et passion de saint), de Flamang, 11 n., 15-17, 23, 55.
Didon, de Dolce, p. en 1547, 482-483.
Didon, de Giraldi Cinthio, p. en 1583, 483 n.
Didon, de Jodelle, p. en 1574, 114, 116, 388, 392 et n., 420, 438, 459, 483 n., 496 n.
Didon, de Jacques de La Taille, 115, 496 n.
Dioclétiane (La), de Scybillé, 44, 46.
Doms (Mystère des trois), de Pra, j. en 1509, 36, 41 n.
Dorothea, com. de Reuter, p. en 1507, 120 n., 180 n.
Douze pairs de France (Les), 105.

Ebahis (Les), de Grévin, j. et p. en 1561, 147, 155 n.
Ecossaise (L'), de Montchrestien, p. en 1601, 106, 473 n.
Edessa, d'Eutrachelius, p. en 1549, 270 n.
Edouard roi d'Angleterre, de Chateauvieux, 106, 115.
Electre, de Sophocle ; — tr. de L. de Baïf, p. en 1537, 106, 114, 204, 492, 502 ; — tr. de Rotaller, p. en 1550, 114.
Electre, d'Euripide, 370-371, 395, 465.
Elips comtesse de Salbery, de Flacé, j. en 1579, 106, 152.
Empereur Jovinien (Histoire de l'orgueil de l'), 100-101, 104.
Empereur Julien (Miracle de l'), 77.
Empereur qui tua son neveu (Moralité d'un), 68, 102-105, 490.

Enfance de Moïse, v. *Jokebed.*
Enfant de perdition (Moralité de l'), 106, 109.
Enfant prodigue (Histoire de l'), 82, 86, 88-90, 98 n., 109, 161, 164.
Enfant qui fut donné au diable (Miracle d'un), 70-74.
Enfants à Bethléem (Les), de Nigond, 41 n.
Enfants de maintenant (Moralité des), 82, 90 n., 150.
Enfants ingrats (Les), 109.
Ephésienne (L'), de Brinon, p. en 1614, 251.
Epitia, de Giraldi Cinthio, p. en 1583, 264.
Erastus, de Griæus, 115, 144 n., 148.
Ermite meurtrier (Mystère de l'), 70.
Esaü, de Behourt, j. en 1598, 151, 155 n.
Ester, de Le Devin, 115, 270 n., 444.
Esther, de Philicinus, p. en 1563, 270 n., 390 n., 452 n.
Esther, de Matthieu, j. en 1583, p. en 1585, 153, 270-271, 389-390, 396.
Esther, de Du Ryer, p. en 1644, 270 n.
Esther, de Racine, 273 n., 384 n., 502 n.
Etienne (Martyre de saint), j. en 1631 (?), 4 n.
Etienne pape (Mystère et jeu de saint), de Loupvent, 43, 46.
Eugène, de Jodelle, p. en 1574, 108, 149.
Eugène (Histoire d'), j. en 1624, 4 n.
Eunuque (L'), de Térence, 157; — tr. d'A. de Baïf, p. en 1573, 147, 158.
Eva, de Betuleius, p. vers 1539, XVIII.
Expugnatio regni Granatae; v. *Historia betica*, 160 n.

Famine ou les Gabéonites (La), de Jean de La Taille, p. en 1573, VII, XVIII, 116, 148, 155 n., 252, 392 n., 403, 407, **425-439**, 443-444, 454, 459, 462-463, 466, 471-472, 484 n., 486, 494, 497, **502-503**.
Fato Gallorum (De), de Souris, j. en 1557, 115, 146, 251, 456 n., 485, 494, 499 n.
Femme qui avait voulu trahir la cité de Rome (Moralité ou histoire romaine d'une), 100.
Femmes savantes (Les), de Molière, 216.
Ferdinandus servatus, de Verardi, p. en 1493, 170 n., 479.
Fiacre (Vie de saint), 11-12.
Fidélité nuptiale (La), com. de Vivre, p. en 1577, 153.
Flora, d'Alamanni, j. en 1555, 483 n.
Fortunæ conjugium, de Roillet, 263, 284.
Fortune du roi de Castille et de la reine sur mer (La), j. en 1506, 104.
Frères de maintenant (Moralité des), 33, 85-86.
Frères prêcheurs (Mystère de l'institution de l'ordre des), 16 n.

Gabaonites (Les), j. en 1601, 436; v. *Famine.*
Gabéonites (Les); v. *Famine.*
Genest (Le véritable), de Rotrou, p. en 1647, VII.
Genis (Histoire et vie de saint), 8 n., 10 n.
Genius et senex, de Ravisius Textor, 90 n., 207 n.
Geoffroy de Cerny, j. en 1557, 105.
Georges (Saint), 153.
Gestes de Charlemagne (Les), j. en 1585, 105.
Grisélidis (Histoire ou *Mystère de)*, 104.
Guisiade (La), de Matthieu, p. en 1589, 106, 109 n.

Hamanus, de Naogeorgus, p. en 1543, XVIII, 162, 270-274, 284, 286 n., 384-385, 480.
Heautontimoroumenos, de Térence, 348 n., 461 n.
Hecastus, de Macropedius, p. en 1539, XVII, 187 n., 300.
Hécube, d'Euripide, 203, 226, 235, 238, 240 n., 253, 427-430, 465-467, 472 n., 502; — tr. d'Erasme, p. en 1506, 114, 204, 235 n., 430 n., 457 n., 464-465, 490; — tr. de Bandello, 465, 483; — tr. d'Amyot, p. en 1544, 114, 204, 409 n., 465 n.; — v. 147 n.
Hélène, d'Euripide, 466 n.; — tr. d'A. de Baïf, p. en 1573, 114, 116, 147.
Heli, de Ziegler, p. en 1543, XVIII, 496 n.
Héraclius, de Cornelle, 222.
Hercule furieux, de Sénèque, 275 n., 352 n., 390 n., 419, 422, 437, 471; — tr., 114, 490.
Hercule sur l'Œta, de Sénèque, 275 n., 285 n., 352 n., 384 n., 390 n., 418 n., 443 n., 470.
Herodes infanticida, de Heinsius, p. en 1632, 222.
Hiempsal, de Dati, 478.

Hieremias, de Naogeorgus, p. en 1551, 300, 324-326, 479, 501.
Hippolyte, d'Euripide, 243 n.; — tr. de Tissard, 114, 490.
Hippolyte, de Sénèque, 137 n., 163, 243 n., 264-265, 281 n., 386 n., 466, 470-471, 474 n., 484.
Hippolyte, de R. Garnier, p. en 1573, 115, 432, 466.
Hippolyte, j. en 1576, 116, 152.
Historia betica, seu de expugnatione Granatæ, de Verardi, p. en 1493, 160 n., 461, 478.
Holoferne, de Catherine de Parthenay, j. en 1572 ou 1573, 116, 292, 326, 444.
Holoferne, d'Adrien d'Amboise, p. en 1580, 116, 147, 155 n., 321 n.
Holoferne et Judith, de Heyns, p. en 1596, 108-109, 153.
Homme justifié par foi (Tragique comédie de l'), de Barran, p. en 1554, 107 n., 290, 300.
Hostie (Jeu et mystère de la sainte), 68.
Huon de Bordeaux, j. en 1557, 105.
Hypolite et Phedra, t. italienne (?), 483.
Hypsicratée, de Behourt, p. en 1604, 151.

Ἰεφθαέ, de Christopherson, 234, 245 n., 445, **505-507**.
Incarnation et Nativité (Mystère de l'), j. en 1474, 6, 17 n., 20 n., 56.
Innocent (L'), j. en 1507, 91.
Innocents (Comédie des), de Marguerite de Navarre, 93-97.
Ino, de Vigneau, 115.
Inquisiteur (Farce de l'), de Marguerite de Navarre, 85 n., 92, 291.
Ion, d'Euripide, 237 n., 466 n.
Iphigénie, de Racine, 222.
Iphigénie à Aulis, d'Euripide, 203, 234-241, 245, 253, 307 n., 310-311, 444, 448, 460, 466-467, 494, 498-500, 505-506; — tr. d'Erasme, p. en 1506, 114, 204, 235 n., 310 n., 464, 490; — tr. d'Amyot, 114; — tr. de Sebillet, p. en 1549, 107, 114, 204.
Iphigénie en Tauride, d'Euripide, 465 n.
Isaac, de Stymmel, p. en 1579, 468.
Isaaci immolatio, de Ziegler, p. en 1543, XVIII, 160 n., 299-308, 480.
Isaaci immolatione (De), de Philicinus, p. en 1546, 250 n., 301-307.
Isaacs Opferung, de H. Sachs, j. en 1533, 301-303, 307 n., 484.
Isaacus xilophorus, de Sylvius, j. et p. en 1554, 306.

Jacob et Joseph (Comedia de), de Collenutio, p. en 1525, 482.
Jacques (Miracles, Mystère de saint), 64, 68, 118.
Jacques (Tragédie de saint), de Bardon, j. en 1596, 64.
Jean de Bourgogne (Vie du bon duc), j. en 1563, 105.
Jean-Baptiste (Mystère de saint), 14.
Jean le Paulu (Saint), miracle Cangé nº 30, 70.
Jephté, j. en 1581, 249 n.; — v. les tr. françaises de *Jephthes*.
Jephtes, de Duplessis-Mornay (?), 445 n.
Jephthes, de Buchanan, p. en 1554, VII, XI, XIV, XVIII, 114-115, 155 n., 195-198, 202-206, 220-223, **225-254**, 310 n., 398 n., 409 n., 421, 424, 432-433, 443-448, 456-488, **493-494**, 498-506; — tr. de Le Digne, de Perrin et de Selve, 248 n.; — tr. de Vesel, p. en 1566, 115, 248; — tr. de Chrestien, p. en 1567, 115, 248-249, 321 n.; — tr. de Fiefmelin, p. en 1601, 249-251, 446-447; — tr. de Brinon, p. en 1614, 251; — autres tr., 247, 481 n.
Jephthes (?), de Titelius, p. en 1592, 445 n.
Jepte mit seiner Tochter, de H. Sachs, j. en 1555, 445.
Jeune enfant que sa mère donna au diable (Mystère d'un), 70-71.
Jeune fille laquelle se voulut abandonner à pécher (Mystère d'une), 72.
Job; v. *Patience de Job*.
Job (Histoire de), j. en 1542, 289.
Job (Histoire de), de Tiraqueau et Sainte-Marthe, j. en 1572, 115, 247, 258.
Jobus, de Lorichius, p. en 1542, XVIII, 348 n.
Johan-Baptystes (Enterlude of), de Bale, p. en 1538, 212-213, 484.
Johannes decollatus, de Schœpper, p. en 1546, 220.
Jokebed, tragi-comédie de l'Enfance de Moïse, de Heyns, p. en 1597, 109 n., 153.
Joseph (Moralité de la vendition de), 32-33, 68.
Joseph, de Crocus, p. en 1536, XVII, XVIII, 159 n., 164, 166, 187 n., 462, 477-479.

Joseph, de Macropedius, p. en 1544; — tr. de Tiron, p. en 1564, 163, 166, 479.
Joseph, de Diether, p. en 1544, XVIII, 302 n., 306 n.
Joseph, j. en 1547, 291.
Joseph le chaste, de N. de Montreux, p. en 1601, 444.
Joseph (Histoire du petit), j. en 1600, X.
Josias, de Philone, p. en 1566, 83, 115, 292, **321-326**, 343, 444, 449, 452-456, 461, 462, 473, 476, 479-480, 497 n., 500 n.
Jour du Jugement (Le), 9 n.
Judas Iscariotes, de Naogeorgus, p. en 1552, 161.
Judith, de Betuleius, p. vers 1540, XVIII.
Judith, de Le Devin, 115, 444.
Jugement de Jésus (Mystère du), 91.
Jugement du duc Charles (Le), j. en 1548, 104.
Jugement du roi d'Aragon (Le), j. en 1526, 104.
Juives (Les), de Garnier, p. en 1583, VII, 86, 252, 254, 432 n., 443, 473 n., 494.
Jules César, j. en 1580, 152; v. *César*.
Julius Cæsar, de Muret, p. en 1553, 114, 198 n., 243-246, 256, 275 n., 282-285, 469, 484-485, 494-495, 499 n.

Lacènes (Les), de Montchrestien, p. en 1601, 427 n.
Lambertias, d'Holonius, p. en 1556, 443 n.
Landelin (Comédie de saint), 153.
Laurent (Mystère de saint), 8.
Laurent (Martyre de saint), t. de G. de Sainte-Marthe, 113, 114.
Laurentias, d'Holonius, p. en 1556, 443 n.
Lavement des pieds (Le), de Mauger, 44, 46.
Lazarus, de Macropedius, p. en 1541, 159 n., 161, 190 n.
Lipocordulus, 149, 159.
Louis (Vie de saint), de Gringore, 37-38.
Lucelle, de Le Jars, p. en 1576, 105.
Lucrèce, de Filleul, j. et p. en 1566, 115, 278, 396, 459 n., 484 n., 496 n.
Lyon marchant, d'Aneau, j. en 1541, 151.

Magdalena, de Philicinus, p. en 1544, 162.
Malade (Le), de Marguerite de Navarre, 92, 291.
Maladie de Chrétienté (La), de Malingre, p. en 1533, 83, 290, 300 n.
Marabeus, 149, 159, 160, 166.
Marc-Antoine, de R. Garnier, p. en 1578, 426 n., 496 n.
Marguerite (Vie de sainte), 60.
Marie-Madeleine (Vie de), 18 n., 60.
Marmite (La); v. *Aulularia*.
Martial (Miracles de saint), 68.
Martin (Mystère de saint), d'A. de la Vigne, 14 n., 17 n., 20 n.
Martin (Vie de saint), j. en Maurienne, 43-44, 54.
Martin (Mystère de la vie et histoire de saint), p. vers 1570, 60.
Mauvais riche (Histoire et tragédie du), de Leroi, 87-88.
Mauvais riche (Mort burlesque du), de Les Isles Le Bas, p. en 1663, 88 n.
Mauvais riche (Le), pièces diverses, 85-87, 107, 153, 161.
Maxent (Saint), de Galiczon, j. en 1548, 40.
Médée, d'Euripide, 204-205, 378 n., 466; — tr. de Tissard, 114, 490; — tr. de Buchanan, p. en 1544, 114, 146, 196-206; — tr. d'A. de Baïf, 114, 147.
Médée, d'Ennius, 205 n.
Médée, de Sénèque, 265, 269, 390, 418 n., 469-471, 479 n.
Médée, de La Péruse, j. en 1553, p. en 1556, 114-115, 148, 205, 243-245, 255-258, 282 n., 298 n., 373 n., 378 n., 385-386, 390-396, 409 n., 459, 464-469, 485, 496-497, 502.
Mercator, de Naogeorgus, p. en 1540, 291, 300; — tr. de Crespin, p. en 1558, 291.
Mesure pour mesure, de Shakespeare, 104 n., 264.
Meurtre commis par Caïn (Tragédie représentant le), de Lecoq, p. en 1580, 35, 45, 316, 321, 499 n.
Miles gloriosus, de Plaute; v. *Brave (Le)*.
Moines (Dialogue des), j. en 1550, 291.
Momiæ, de Barthélemy, XIII, 145, 154 n., 170-178, 185, 198 n., 474-475.
Monarque (Comédie du), de Fr. Habert, p. en 1558, 107 n.
Monde malade (Le), de J. Bienvenu, p. en 1568, 83, 291.
Monde renversé (Le), j. en 1550, 291.
Monomachia Davidis, de Schœpper, p. en 1550, 162.
Montgoumery, de Gerland, 106, 116.
Mort de César (La); v. *César*.

Mundus, Caro, Demonia (Moralité de), 85 n.

Nabal, de Gualtherus, p. en 1549, 160 n., 162.
Nativité, de Briand, 37.
Nativité (Mystère de la), d'Aneau, p. en 1539, 41, 46.
Nativité de Jésus-Christ (Comédie de la), de Marguerite de Navarre, 93-97.
Nativité (Histoire de la), j. en 1601 (?), 48.
Néapolitaines (Les), de Fr. d'Amboise, p. en 1584, 147.
Négromant (Le), de Jean de La Taille, p. en 1573, 403, 418 n.
Néron, de Saint-Pol, j. en 1574, 116, 146.
Nicolas (Jeu de saint), de Bodel, 68.
Nicolas (Saint), pièces diverses, 67-69, 350.
Nicolai de Tollentino (Comedia sancti), de Galfredus Petrus, 69, 117-123, 453-454.
Nicolas de Tholantin (Jeu de saint), j. en 1506, 118-119.
Nicomède, de Corneille, 216.
Niobé, de Jacques de La Taille, 115.
Noé (Mystère de), j. en 1546, 300 n.
Nomothesia, de Ziegler, p. en 1547, XVIII.
Notre-Dame de Cambron (Miracle de), de Coppée, p. en 1547, 78 n.
Notre-Dame du Puy (Mystère et histoire miraculeuse de), de Doleson, 37.
Nouveau Monde (Le), j. en 1508, 149.

Octavie, 252, 268-271, 278, 384 n., 448, 470 n., 474 n.; — tr., 114, 490.
Octavius Silla et Caius Marius, j. en 1595, 105.
Œdipe-roi, de Sophocle, 311, 352 n., 439, 467.
Œdipe à Colone, de Sophocle, 352 n.
Œdipe, de Sénèque, 270 n., 281 n., 418 n., 426 n., 430, 466, 470, 484.
Œdipe, pièces diverses, 114, 147-148.
Œdipus, de Joseph Scaliger, 115, 150.
Ombres (Les), de Filleul, p. en 1566, 418 n.
Orbecche, de Giraldi Cinthio, p. en 1543, 482-483; — tr. de Du Monin, p. en 1585, 483.
Oreste, d'Euripide, 390, 466 n.
Oreste (L'), d'Eschyle, 352.
Οὐρανία, de Griæus, 150, 437 n.
Ovis perdita, de Zovitius, p. en 1539, XVII, 161, 190 n.
Ovis perdita, de Schoepper, p. en 1553, 161, 190 n.

Paix et guerre (Moralité de), 107 n.
Pammachius, de Naogeorgus, p. en 1538, XVII, 187 n., 300, 479.
Panthée, de Guersens, p. en 1571, 115.
Pape malade (Comédie du), de C. Badius, p. en 1561, 83, 107 n., 153, 291, 300.
Parsifal, de Wagner, 134 n.
Passion (Mystère de la), d'Autun, 127 et n.; — d'Auvergne, 132 n.; — de Gréban, IX, 8, 16-20, 25, 51 et n., 62, 187 n.; — de J. Michel, 4 n., 8, 16 n., 19, 31 et n., 39, 62, 187-188, 431 n., 454; — de Mons, 28; — de Munich, 127 et n.; — de Savoie, 30; — de Valenciennes, 29-30; — pièces diverses, 4, 7 et n., 17-22, 27-31, 48, 51-64, 134, 154 n., **190**, 193, 289-290, 408, 429, 445, 454, 491.
Passion (Moralité et figure sur la), de J. d'Abondance, 91.
Passionis Jesu Christi (Dialogus), de Bonadus, p. en 1541, 117, 443-446, 453.
Pathelin, 88, 159, 174.
Patience de Job (La), 31 n., 60, 62.
Pauvre fille villageoise... (Nouvelle moralité d'une), 101.
Pèlerinage de mariage (Sotie du), 55 n.
Peste de la peste (La), de Du Monin, p. en 1584, 109 n.
Petrus, de Domizio, 134.
Petrus, de Roillet, p. en 1556, 115, 155 n., 219, 252, **264-270**, 276-286, 443, 448, 459, 468 n., 471-473, 476 n., 481, 488.
Pharaon, de Chantelouve, p. en 1576, XIV, 116, 252, 499 n.
Phèdre, de Racine, 144 n., 284, 311 n., 318.
Phénicennes (Les), de Sénèque, 270 n.
Philandre, t. de Navières, 115.
Philanira, de Roillet, p. en 1556, 105, 115, 144, **263-265**, 282-285, 454, 459, 465, 474, 481-487, 494 n.; — tr. p. en 1563, 115, 232-265, 321 n.
Philargyria, com. de Griæus, 149.
Philoxène, t. de Du Verdier, p. en 1567, 115.
Picquorée (Tragédie de la), de Bounin, p. en 1579, 109 n.
Pierre de Provence et Maguelonne (Mystère de), 72, 105.
Pierre et saint Paul (Mystère de saint), 18 n.
Plaideurs (Les), de Racine, 144 n.

Plutus, d'Aristophane, 147; — tr., 147.
Polixène, de Behourt, j. en 1597, 151.
Polyeucte, de Corneille, VII, 188, 222, 253, 317 n., 498.
Πολυφόντης, de Griæus, 115, 149, 264 n.
Porcie, de R. Garnier, p. en 1568, 115, 473 n., 496 n.
Prévôt que Notre-Dame délivra de Purgatoire (Miracle du), 69.
Prince des Sots (Jeu du), de Gringore, 38.
Prison de réformation (La), 150.
Procès de Miséricorde et de Justice, 17 n.
Progné, de Corraro, p. en 1558, 479.
Progné, de Jacques de La Taille, 115.
Prométhée, d'Eschyle, tr. de Dorat, 114, 147.
Promos et Cassandra, de Whetstone, p. en 1578, 264.
Protogonos, d'Anisio, p. en 1536, 134, 479.
Protoplastus, de Ziegler, XVIII.
Protus et Servius (Histoire de), j. en 1555, 105.
Psyché, de Corneille, 359.
Pucelle de Domrémy (La), de Fronton-du-Duc, j. en 1580, 435.
Pygmalion furens, de Griæus, 115, 149, 413 n.
Pyramus et Thibée (Histoire de), j. en 1598, 100 n.
Pyramus et Tisbée (Moralité nouvelle de), 82, 100.

Quentin (Mystère de la passion de saint), 9, 12 n., 17, 21-25.

Reconnue (La), de Belleau, p. en 1577, 148.
Rédemption de Nature humaine (Mystère de la), j. en 1502, 91.
Religion malade (La), 92 n.
Rencontre (La), de Jodelle, 148.
Résurrection (Mystère de la), de Gréban, 31, 39-40, 45.
Résurrection (Mystère de la), du pseudo-Michel, 4 n., 8 n., 17, 39.
Résurrection (La), de Du Mont, 38-40, 46, 140, 152.
Roi de Gascogne (Histoire romaine du), j. en 1509, 104.
Roi de Sicile (Le), j. en 1560, 105.
Rois (Le joyeux mystère des trois), de J. d'Abondance, p. en 1541, 41.
Roméo et Juliette, de Chateauvieux, 105, 115.
Rosmunda, de Ruccellai, p. en 1525, 482.
Rudens, de Plaute, 131 n., 225, 475, 480 n.
Ruth, de Zovitius, p. en 1533, XVIII, 162.

Sac de Cabrières (Tragédie du), 106, 115.
Sacrifice d'Abraham (Le), de Bèze; v. *Abraham sacrifiant;* — autres pièces, 31-32, 45, 50, 57 n., 152, 234 n., 297, 301-307.
Salomon, d'Evrard, p. en 1564, 115, 153 n., 162, 480.
Samarites, de Papeus, p. en 1537, XVII, 161, 187 n.
Samson, de Ziegler, XVIII.
Sapientia Solomonis, de Betuleius, XVIII, 162, 479.
Saül le furieux, de Jean de La Taille, p. en 1572, VII, XVIII, 115, 148, 155 n., 252, 348 n., 386 n., 398, **403-425**, **432-439**, 443, 456, 459, 462-463, 471-473, 484-488, 494, 497-499, **502-503**.
Saül de Billard, p. en 1610, 435.
Saül, de Du Ryer, p. en 1642, 436-437.
Sébastien (Histoire de saint), 15, 18 n., 35, 44.
Sébastien (Mystère de saint), 4 n.
Selimus, p. en 1594, 481.
Sibylles (Mystère des), 37, 46.
Sichem, de Perrin, p. en 1580, 248 n.
Sofonisba, du Trissin, p. en 1524, 285 n., 482; — tr. de Saint-Gelais, j. en 1556, p. en 1559, 114-115, 147, 285 n., 409 n., 483.
Soltane (La), de Bounin, p. en 1561, 105, 115, 264, 384 n., 392 et n., 418 n., 459 et n., 469, 484-485, 499 n.
Sophonisbe, de Saint-Gelais; v. *Sofonisba*.
Sophonisbe, de Montchrestien, p. en 1596, 483.
Susanna, de Betuleius, p. en 1537, XVII, XVIII, 190.
Susanna, de Godran, p. en 1571, 125 n., 151, 495 n.
Susanne, de Le Devin, 115, 444.
Susanne, de Heyns, j. en 1594, 153.
Suzanne (Histoire de), j. en 1565, 153, 291.
Suzanne (Histoire de), p. vers 1625, 33 n., 60.

Tentatus Abraham, de Schœpper, p. en 1551, 162, 302-307.

Theoandrothanatos, de Stoa, p. en 1508, XVIII, **130-142**, 179, 225-226, 443-446, 461, 471-472, 475, 490-491, 499 n.
Theocrisis, de Stoa, p. en 1514, 130, 134 n., 139, 444, 490-491.
Théodore, de Corneille, 278.
Théologastres (Les), p. en 1523, 290.
Théophile (Miracle de), de Rutebeuf, 68 ; — autres pièces, 71 et n.
Thyeste, de Sénèque, 270 n., 281 n., 390 n., 470, 479 ; — v. 147 n.
Θυσία τοῦ Ἀβραάμ (Ἡ). 300-303, 307 n., 317 n.
Timothée chrétien (Tragédie de), p. en 1563, 107, 409 n.
Tobie, p. en 1604, 187 n.
Tobie (Histoire du bon patriarche), de Calvière, 44-46.
Trachiniennes (Les), de Sophocle ; tr. d'A. de Baïf, 114, 147.
Trépas du roi (Comédie sur le), de Marguerite de Navarre, 92-93.
Trésorière (La), de Grévin, j. en 1559, p. en 1561, 101, 108, 147, 290.
Troade (La), de R. Garnier, p. en 1579, 420-422, 426-429, 432, 438-439, 466.
Troades (Les), de Sénèque, 270 n., 278, 281, 426-434, 439, 466, 471, 474 n., 484.
Troades (Les), d'Amyot ; v. les *Troyennes*.
Troie (Histoire de), 105 ; v. *Destruction de Troie*.
Trop, prou, peu, moins (Farce de), de Marguerite de Navarre, 92.
Troyennes (Les), d'Euripide, 426-427, 466 ; — tr. d'Amyot, 114, 204.

Veau d'or (Le), j. en 1563, 58.
Veaux (Les), j. en 1561, 147.
Vengeance de Notre-Seigneur (Mystère de la), de Mercadé, 7 n., 10 n., 16-19.
Vengeance de Notre-Seigneur, mystère anonyme, 10-25, 88 n. ; v. *Destruction de Jérusalem*.
Verloren Zoon (De parabel van den), 89, 127 n., 161.
Veterator, p. en 1512, 159.
Viel Testament (Mistere du), XIII, XIX, 20 n., 25, 31-37, 45, 50, 55 n., 57, 234 n., 300-308, 315-316, 321 n., 345, 350 n., 356-357, 410 n., 414 n., 454, 513.
Vincent (Mystère de saint), 4 n.
Vinea Christi, de Ziegler, p. en 1548, 264 n.
Vinearia, de Roillet, 263.
Virginia, de Grimæus, 115, 148.

Zenobius, de Domizio, 134.
Zorobabel, de Betuleius, XVIII.

INDEX ANALYTIQUE ET ONOMASTIQUE[1]

Abbeville, 15.
Abel, 7.
Abélard, 67.
Abigaïl, 162 n.
Abondance (J. d'), 41, 91.
Abraham, XV, 7, 28, 31-32, 53 n., 87, 101 n., 122, 229, 232, 238 n., 296, 444.
Achille, 125, 237.
Acier; v. Galliot.
Ackermann, 163.
Acrolucius (J.), 129 n.
Acrostiche, 87.
Actes, 44, 107 n., 120, 123, 142, 160, 162, 184, 186, 191, 192, 215, 221 et n., 232 n., 246, 250, 252, 265, 283, 305-306, 314-315, 324-325, 379, 387, 392 n., 409, 410, 425, 433-434, 438, 455, **458**, 460, 478, 491, 494-495, 508; *pièces sans* —, 179, 249, 458, 466, 478 n., 499; *pièce en deux* —, 120; *pièce en trois* —, 384 n.; *pièces en quatre* —, 170, 182, 184, 190, 313 n., 458; *pièces en sept* —, 251.
Acteurs (Troupe d'), 42, 48, 158; v. *Comédiens*.
Actions entrecroisées, 20-21, 42, 76, 89, 103, 351, 367, 454.
Adam, 28, 99, 121, 134, 181, 316, 446, 479.
Adunata, 25, 219, 242, 280, 311, 393, 431, 472.
Agamemnon, 237-240, 307 n., 498 n.
Agar, 122, 314.
Agen, 256, 291.
Agrippine, 10, 21-22, 35, 239.
Aix, 105.
Aix-la-Chapelle, 190 n., 468.
Ajax, 140, 419, 467.
Alabat, 62.
Alamanni, 483 et n.
Alberici, 120 et n.
Alberti (L.-B.), 369.
Albiez-le-Vieux (Savoie), 5 n., 100 n.
Aléandre (J.), 130 n.
Alecto, 178, 180, 186, 189.
Alexandrins (vers), 24, 44, 45, 104, 118, 221, 248-249, 265 n., 316-317, 323, 359-360, 379, 392 n., 396, 422, 429, 434-435, 438.
Alexis (Saint), 70.
Allemand (Théâtre), 12, 159-162, 479-484.
Allitérations. 87, 96, 138.
Almandinus, 124.
Alticlarius, 255 n.
Aman, 270, 337, 347, 379.
Amboise (Indre-et-Loire), 174.
Amboise (Adr. d'), 113, 147, 155 n., 321 n.; (Fr. d'), 147.
Ambroise (Saint), 232 n.
Amiens, 28, 41, 42, 48 n., 61, 105 n., 118 n., 151, 435.
Amorabaquin, 70 n.
Amsterdam, 89, 109 n., 220.
Amyot, 114, 163 n., 204, 409 n., 465 n., 502.
Anachronismes, 12 n., 214 n., 320, 324 n., 501.
André (Hélie), 262.
Andréas, 327 n.
Andromaque, 226 n., 240 n., 426.
Aneau (B.), 41, 46, 107, 109, 151.
Angeliers (Les); v. L'Angelier.
Angennes de Montlouet (Fr. d'), 403.
Angers, 91, 115, 123 n., 291.
Anglais (Théâtre), 212, 252 n., 471.
Angleberme (P. d'), 173.
Anisio, 134, 479.
Anne, mère de Marie, 19 n., 30, 59 n.
Anne, beau-père de Caïphe, 39, 132, 178.
Anne de Bretagne, 50, 130, 140 et n.
Annecy, 70.
Annet (Seine-et-Marne), 62-64.
Annibal, 125.
Annonciation, 90.
Antéchrist, 44.
Antipapistes (Allusions, Pièces), XI, 58 et n., 83, 154, 156, 212-215, 219, 223, 237-238, 249, 289-395, 444, 453, 479, 484, 488, 493, 497-501.
Antiquailles de Rome, 105, 158.
Antoine de Bourbon, 320, 369, 373, 398-401.
Antoine (François), 173.
Antraguet; v. Entragues.

1. Ne sont pas compris dans cet index les noms d'hommes postérieurs à 1800.

Anvers, 89 et n., 109 n., 153, 163-164, 183-184, 220, 247, 301, 368, 390 n., 468.
Apocryphes, 5-6, 28, 30, 33, 39-42, 45, 56, 93, 128, 133, 136, 185, 267, 290, 322 n., 376, 445-449, 479.
Apollon, 21 n.
Apulée, 141.
Aquiton (S.), 72.
Arbonas, ou Harbone, 270, 380, 383.
Argentan (Orne), 9 n., 63.
Argentré (B. d'), 49, 247 n.
Arioste (L'), 404, 418 n., 482.
Aristophane, 147, 280 n.
Aristote, XII, 17, 121, 125, 174 n., 252 n., 260, 273, 315, 318, 353, 373 n., 378 et n., 395-396, 408, 414-416, 434, 439, **457-462**, 487.
Armentières (Nord), 162.
Arras, 152.
Arras (Jean d'), 339.
Art religieux, 12 n., 42 n., 93, 136 n.
Artur (Le Roi), 71.
Ascham (R.), 252 n., 460.
Assomption, 19 n., 30, 34, 90.
Assuérus, ou Assuere, 270, 379.
Atach, ou Athach, 270, 380 n.
Attius, 177.
Aubert (Eustache), 175.
Aubigné (D'), 244 n., 251, 326, 339, 399-401, 450-452.
Aubry (David), 510.
Auch, 150, 158, 245.
Augeville, 332.
Augsbourg, 164, 190.
Augustin (Saint), 120-121, 172 n., 217, 232 n.
Augustins, 68, 118-119.
Augy (Cl. d'), 325.
Aulu-Gelle, 141.
Aunay (Eure-et-Loir), 71.
Aunis de Pondevie (C. d'), 373.
Aubeterre (A. d'), dame de Soubise, 372, 373, 376.
Aups (Var), 86.
Auriol (Bouches-du-Rhône), 62.
Autun, 115, 129 n., 151, 261-262.
Auzance, v. Montberon.
Aveugle, 12-13, 38 n., 41, 43, 76.
Aymericus (Pierre), 124.

Baal, 58, 323-325.
Babinot, 290 n., 371-378, 496, 498, 502, 515-517.
Bach (J.-S.), 127.
Bade (Josse), 49, 170, 277, 408 n., 459.
Badius (Conrad), 291, 294-295, 312 n., 507-509.
Badonviller (Meurthe-et-Moselle), 342.
Baïf (J.-A. de), 114-116, 147-148, 155, 158, 257, 340 n., 391, 458 n., 494.
Baïf (L. de), 106, 114, 196 n., 204-205, 464-465, 492 n., 502.
Bâle, 124, 139, 166 n., 183, 184, 190 et n., 247, 293, 341, 468, 478 et n., 481.
Bale (John), 212-215, 484, 493.
Balla, 32, 55 n.
Ballades, 24, 74, 89-90, 96.
Ballet (P.), 130 n.
Balzac (G. de), 222, 251.
Bandello, 24, 152 n., 465 n., 483.
Barabbas, 181.
Barba, 174.
Barbe (Sainte), 17, 23.
Bardon, 64.
Bardonin, ou Bardounin, 372, 373.
Bargagli (S.), 247.
Barjols (Var), 63, 86.
Bar-le-Duc, 68, 313 n.
Baronius (Cardinal), 56.
Barran (H. de), 15, 250, 290, 360.
Barthélémy (N.), XI-XIII, XVII-XVIII, 114, 117-118, 126, 127, 130 n., 138-145, 154 n., **169-193**, 265 n., 446-447, 450, 453 n., **491-492**.
Barthomier (J.), 174.
Bartolomei, ou Bartholomei, 260.
Basochiens, 201 n., 265 n.
Basset (Od.), 339.
Battandier, ou Battendier (Ant.), 30, 52, 58.
Baudoire, 330-333, 340 n., 357.
Bayard, 407.
Bayeux (Calvados), 119.
Bayle, 198 n., 339 n., 370 n.
Bayonne, 150.
Bazas (Gironde), 199.
Beaton (Cardinal), 195, 211-212, 215.
Beaucaire de Péguillon (Fr.), 339.
Beaucé (J. de), 372 et n.
Beauchamps, 87, 113, 248 n., 340 n., 374 n., 508.
Beaulieu (Eustorg de), 58 n., 89 n.
Beaupréau (Marquis de), 398.
Béda (N.), XII, 146.
Bedon (Jean), 32.
Bédouin (S.), 107, 115, 152.
Behourt, 151.
Belcari, 301-304, 482.
Belcier (F. de), 196 n., 201.
Belleau (Rémy), 148, 373-374, 378 n., 396, 404 n., 485.
Belleforest, 24 n.
Bellus (Th.), 261.

Benard ; v. Bernard (G.).
Benoît (Saint), 153.
Berman (A.), 331, 333, 340, 357.
Bérault (Nicole), 174, 175, 182, 185, 188.
Bergers, bergeries, 11, 16, 29, 31, 45, 76, 81, 84, 95, 98, 101, 151, 291, 305, 323, 340, 361 n., 466.
Bernard (Guillaume), 261.
Bernard de Menthon (Saint), 23.
Berne, 247, 300.
Béroalde l'aîné, 141.
Berquin, 211, 215.
Berthelin (D.), 315, 511.
Berthelot (Ant.), 175.
Besançon, 62, 104, 153 n.
Besombes (V.), 124.
Bethléem, 41.
Béthune (Pas-de-Calais), 64, 69, 70, 89, 90, 104, 105, 115, 153, 433, 436, 494.
Bétolaud (Roland), 255-256.
Betuleius, ou Betulius, XVII, XVIII, 162, 190.
Bèze (Th. de), XI, XII, XVIII, XX, 35, 65 n., 83, 101 n., 114, 153, 163 n., 166, 245, 252, 253, 289, **293-318**, 321, 323 n., 334, 339, 342-345, 350-353, 359 n., 368, 379, 380, 395, 396, 408-409, 438, 447-450, 453-488, **496-502**, **507-513**.
Bibaut (J.), 129 n.
Bibbiena, 483 n.
Bible, **443-452** ; — *Genèse*, 20 n., 297, 299, 305 n., 307 n., 444, 448, 451 ; — *Deutéronome*, 324, 449 ; — *Décalogue*, 8, 375 ; — *Juges*, 228 n., 233-236, 444 ; — *Ruth*, XVII ; — *Samuel*, XVII ; — *Rois*, XVII, 132 n., 324 et n., 336 n., 345-351, 354, 410-418, 425-426, 444, 452 n., 497 ; — *Chroniques* ou *Paralipomènes*, XVII, 324-325, 414 n., — *Esdras*, 382 ; — *Néhémie*, 382 ; — *Esther*, 270-273, 278, 376, 380, 381 ; — *Job*, 124, 449 ; — *Psaumes*, 124, 197, 203, 210, 226, 305 n., 319, 330, 333, 334, 338, 346, 349 n., 355 n., 360 n., 362, 366, 401 n., 423 n., 449-452, 466, 480, 485, 499-501, 509 ; — *Proverbes*, 449 ; — *Ecclésiaste*, 449 ; — *Cantique des cantiques*, 93, 124, 450 ; — *Sagesse*, 449 ; — *Ecclésiastique*, 449 ; — *Isaïe*, 122, 172, 311 n., 388-390 ; — *Jérémie*, 124, 324, 452 ; — *Daniel*, 444 ; — *S. Matthieu*, 93, 94, 125, 132 n., 179-180, 187, 210 n., 217 n., 264, 321, 446 ; — *S. Marc*, 132 n., 210 n., 217 n. ; — *S. Luc*, 88, 93, 95 n., 160, 172 n., 180, 217 n. ; — *S. Jean*, 179-180, 217 n. ; — *Magnificat*, 95 n. ; — *Sermon sur la montagne*, 371, 375 ; — *Actes des Apôtres*, 8 n., 19, 21 ; — *S. Paul*, 124, 200, 302-303, 371, 375, 387 ; — *Apocalypse*, 93, 94, 200, 450 ; — *Version des Septante*, 271, 322, 376 n., 383, 385, 445-447, 452 ; — *Targum*, 228 n., 446 et n.
Bibliographie, XIII, XVII-XX, 507-513.
Bienvenu (J.), 291.
Billard (Cl.), 436.
Binche (Belgique), 162.
Binet (Jean), 173.
Biset (Od.), 340-342.
Bitner, 247.
Blackwood (A.), 261 n.
Blanchard (Arnaud), 124.
Blois, 108, 109, 115, 174, 285 n.
Boaistuau (P.), 152 n., 262.
Bochius (Olivier), 342.
Bodel (Jean), 68-69.
Boèce, 179.
Bohier (Antoine), 129 n. ; famille —, 174.
Boileau, 242 n., 451 n., 455.
Bois-le-Duc (Hollande), 183-184.
Boleyn (Anne), 212.
Bolsec (Jérôme), 295, 342.
Bonadus, ou Bounaud (Fr.), **123-128**, 179 n., 190, 446, 453, 467.
Bonaventure (Saint), 5 n., 8.
Bonfons (Nicolas), 35, 89 n., 262, 263.
Bonus (N.), 174.
Bordeaux, 59, 128, 150, 196-206, 245, 491.
Borel (Jean), 332 n.
Bosch (Jérôme), 12 n.
Bossozel (G.), 178.
Bouafles (Seine-Inférieure), 69.
Bouchard (Amaury), 124.
Boucher (Jean), 55.
Bouchet (Guillaume), 63 n., 201 n.
Bouchet (Jean), 15, 31, 51, 54 n., 174 n.
Boudeville (G.), 333.
Boulæse (J.), 259, 263 n.
Bounaud ; v. Bonadus.
Bounin, ou Bounyn, 107, 109 n., 115, 264, 384 n., 392 et n., 418, 459 n., 468, 469, 499 n.
Bourbon (Ducs de), 50 ; — (Connétable de), 332 ; — v. Antoine de Bourbon.
Bourbon (Nicolas), 175, 177, 493 n.
Bourgeois (Jacques), 319.
Bourges, 9 n., 31, 33, 68, 118, 129 n., 145 n., 293.
Boursault (P.), 247 n.
Bout (O. de), 314.
Brach (P. de), 320 n.
Brachet (Ch.), 174.
Brantôme, 51, 92, 407 n.
Brême (Allemagne), 313 n.

Brescia (Italie), 133.
Bretagne, 50, 63 n.
Bretog (J.), 78, 101, 104, 107, 264, 322, 409 n.
Breton (Théâtre), 54 n., 61.
Breyer (Lucas), 404.
Brialdus (Jean), 129 n.
Briançon, X.
Briand (François), 37.
Briçonnet (Denis), 174, 177, 182, 185, 474; — (Guillaume), 93.
Briden (G.), 512.
Brie (Germain de), 173, 175.
Briel (André), 174.
Brignoles (Var), 78 n., 118.
Brinon de Beaumartin (P. de), 221, 248, 251.
Briou (Sylvain), 261.
Brisset (Roland), 221.
Brisson (Barnabé), 390 n.
Britannicus, 265, 269.
Britannus (Robert), 198-200, 261 n., 493 n.
Brochard (Michel), 372 et n.
Brun (Fr.), 174-175.
Brun (Louis), 174.
Brunon (Jacques), 313 n.
Brunswick (Allemagne), 247.
Bruscambille, 14 n.
Bruxelles, 153.
Brylinger, 139, 136, 184 n., 190 et n., 479.
Bucer, 156 n., 230-233.
Buchanan, XI, XII, XIV, XVIII, 113-117, 128, 143-150, 155-156, **195-254**, 259-260, 268, 282-285, 310 n., 318, 350, 379, 398, 421, 424 n., 428 n., 432, 439, 446-488, **491-495**, 499-506.
Budé (Dreux), 175; — (Guillaume), 172-175, 192, 377, 464.
Buffet, 399.
Buignon (J. de), 372.
Burrhus, 265, 269.
Buttet (De), 52 n.
Buxetus (Du Buis?), 342.

Cadillac (Gironde), 61, 89.
Caen, 38, 88 n., 151.
Cahors (Lot), 124.
Caïphe, 15 n., 28, 39, 132, 178, 191.
Cajétan, 373 n.
Calignon, 92 n.
Calmet (Dom), 327 n.
Calmus (Jean), 143-146, 154 n., 159, 261, 409 n., 455-458.
Calpurnie, 246.
Calvarin (S.), 31 n., 49, 87, 101, 107, 164.
Calvière (B.), 44.
Calvin, 75, 197 n., 230-232, 289, 293, 302-303, 334-335, 371-372, 376 n., 498, 507, 515.
Calvinistes et le théâtre (Les), 289-292.
Calvy de La Fontaine, 114, 204.
Cambrai, 153.
Cambridge, 143 n., 245, 263, 506.
Campagna (B.), 134.
Campaigne (J. de), 42.
Caninius (Angelus), 370.
Cantiques, 307-308, 312-315, 319, 322-323, 340, 342, 355 et n., 360, 366 n., 371, 420, 450, 486, 500-501, 509, 512.
Capitis (Fr.), 338.
Cardin, 113, 115.
Carion (Louis Carrion?), 377.
Carle (Lancelot), 328.
Carlier, 14 n., 104 n.
Caron (Pierre), 314.
Carrion (J.), 255 n.
Cartier (Gabriel), 325, 368, 510.
Case (John), 143 n.
Cassereau (J.), 372.
Castellion, 291, 300 n., 319 n.
Castelletus (U.), 342.
Castelloclarus; v. Chantecler.
Castelvetro, 462-463.
Cathalan (Ant.), 295.
Catherine (Sainte), 256, 275-278.
Catherine de Sienne (Sainte), 6 n.
Catherine de Médicis, 291, 322, 337, 405, 478.
Caverel (Ph. de), 153 n.
Cayet (Palma), 371 n.
Cenami, 260.
Censure ecclésiastique; v. *Ecclésiastique*.
Cérès, 122.
César, 122, 276.
César (Martin), 184.
Chalon (René de), 328 n.
Chalon-sur-Saône, 144 n., 151.
Châlons-sur-Marne, 220.
Chambéry, 58, 62, 105.
Chamisso, 315 n.
Champier (S.), 174 n., 407.
Chansons, 163-164, 305, 403.
Chant, 7, 11, 40, 43, 46, 96, 98, 101; v. *Cantiques*.
Chantecler (Ch.), 255 n.
Chantelouve, XIV, 109 n., 116, 252, 499 n.
Chapelain (Jean), médecin, 173.
Chapelain (Jean), poète, 222, 251.
Chaponneau, 31, 33, 57.
Chappuis (Cl.), 51.
Charlemagne, 122, 125.
Charles Ier, d'Angleterre, 211, 221.

Charles IX, 151, 263, 323, 337, 398, 405.
Charles-Quint, 196, 255, 329, 330, 513-514.
Charpentier (Jacques), 260.
Charteris (H.), 220.
Chastenet (Abel), 124.
Chateaubriand, 451 n.
Chateauvieux, 115, 152 n.
Chatillon (Odet de), 249.
Chaudière (R.), 171.
Chaumont, 14, 147 n.
Chauny (Oise), 10 n.
Chaussard (B.), 71, 100.
Chelles (Abbesse de), 84.
Chevalet (Ant.), 4 n., 15-18, 36, 55, 63 n.
Chiquelle (J.), 326.
Chœur, XIV, 104, 109 n., 131, 142, 178, 182, 186, 191-192, 204, 206, 214, 222, 225, 231 n., 238, 243, 246-249, 252, 265, 270, 275, 297, 305 n., 315, 317, 322-325, 380 n., 386-395, 409-410, 418-425, 430-439, 449, 457-461, 466, 470-477, 482, 488, 491-493, 500-505; v. *Bandes*, *Troupes*.
Choquet, 4 n., 15, 18 n., 41, 43, 51.
Chouët (J.), 510.
Chrestien (Florent), 115, 247-249, 253, 321 n., 342, 376, 496 n.
Christine de Danemark, 329-330, 335.
Christine de Suède, 173.
Christophe (Saint), 22.
Christopherson, 234, 245 n., 445, 505-507.
Chytræus (N.), 313 n.
Cicéron, 16, 141, 177, 189, 198 n., 395 n., 421 n., 468 n.
Cinthio; v. Giraldi Cinthio.
Circé, 181 n.
Clairac (Lot-et-Garonne), 150.
Claude (Reine), 173.
Claveau de Puy-Viault (Chr.), 375.
Clément (Nicolas), 341-342.
Clémery (Fr. de), 332-333.
Clervant (Ant. de), 339.
Clèves (Fr. de), 398 n.; — (Henriette de), 398-403; — (Marie de), 404; — (Philippe de), 51 n.; — duc de, 50.
Clovis, 41, 105 n., 121.
Clytemnestre, 237-240, 307 n.
Cochlæus, 231.
Coignac (J. de), XI, 65 n., 114, 292, 319-321, 325, 345-347, 351, 356, 444, 450, 453, 454, 458, 459, 471, 487, 498, 500 n.
Coïmbre, 197, 206, 231, 245.
Coligny, 341-342.
Colin (Jacques), 175, 328.
Colin (Séb.), 255 n.
Colines, 49, 124, 172, 182-183, 491.
Collèges parisiens, 145-149, 159; — *de France*, 148-149, 205 n., 261-262; — *d'Autun*, 49; — *de Beauvais*, 147, 175 n.; — *de Boncourt*, 114-116, 143, **147-149**, 173, 197, 245, 260-263, 398, 437 et n.; — *de Bourgogne*, 173, 259-261; — *de Cambrai*, 370 n.; — *du Cardinal Lemoine*, 145, 169, 185, 196, 245, 397; — *d'Harcourt*, 115, 146; — *de Lisieux*, 145, 262 n.; — *du Mans*, 145, 159; — *de Marmoutiers*, 145, 169; — *Montaigu*, 145, 157 n., 263 n.; — *de Navarre*, 115, 146, 154 n., 251, 261-264; — *du Plessis*, 116, 145, 262 n.; — *de Presle*, 114, 145, 494; — *Sainte-Barbe*, 123, 143, 154, 195, 261 n.; — *Coqueret*, 145, 147.
Collèges provinciaux, 150-152, 158; — *de Guyenne* (Bordeaux), 150, **155, 196-203**, 219, 245, 247, 256, 261 n.; — *de l'Arc* (Dôle), 86; — *de Gourdaine* (au Mans), 116.
Collèges étrangers, 152-153, 158; — *de Tournai*, 153 n., 261.
Collenutio, 482.
Colletet, 148, 260, 397 n.
Cologne, 153, 164, 183-184, 190-191, 230-231, 263.
Cologne (P. de), 336, 339, 342.
Colomb (Chr.), 51 n.; — (Fernand), 36 n., 51 n., 70 n., 72 n.
Colombe (Michel), 174.
Colonia (Père), 118 n.
Columbet (J.), 261.
Columelle, 171.
Comédiens, 48, 92 et n., 249 n., 313 n.; v. *Acteurs*.
Comédies, 48 et n., 91-93, 117-122, 143-160, 163, 184-185, 198, 201 n., 261-262, 284, 290-296, 301-305, 338, 354 n., 398, 403-409, 444, 453, 508.
Comédies romaines, XV, 187, 192, 218, 242, 265 n., 318, 351, 354, 453, **474-476**, 480 n., 487, 501; v. Plaute, Térence.
Comédies sacrées, XVII, **157-167**, 190, 264, 284, 297 et n., 302, 311 n., 350, 384 n., 454-455, **475-480**, 484 n., 488, 492.
Comestor (P.), 303.
Comique (Elément), **10-15**, 28-45, 55-56, 76-79, 87-88, 98, 264, 318, 320, 323-326, 448, 455-456, 475, 479-482, 490-493; v. *Farces*.
Compiègne (Oise), 41, 68, 70, 105.
Concordances, 7, 33, 133, 181 n., 446.
Condé (Prince de), 337 n., 341, 343, 376, 398-399, 401, 404.

Condillac, 16.
Condom (Gers), 201.
Confréries, 4, 37, 63-64; — *de la Passion* (Paris), 31, 34, 41, 50-64, 69, 74, 305 n.; — *de la Passion* (Rouen), 44, 64; — *de la Sainte Hostie*, 68; — *de S. Jacques Majeur*, 64, 68; — *de S. Nicolas* (Paris), 69; — *de S. Nicolas de Tolentino* (Amiens), 118 n.; — *de Notre-Dame de Liesse* (Paris), 32, 64 n., 68 n., 72-79; — *du Saint Sacrement* (Argentan), 63.
Conrart, 315.
Conti (G.-Fr.); v. Stoa.
Coppée (D.), 78 n.
Cordier (Mathurin), 199.
Corneille, 25, 134, 222, 251, 253, 354, 359, 420 n., 436, 447, 501.
Corraro, 479.
Correus, 174, 176 n.
Cossé-Brissac, 197, 203, 234.
Coste (Hilarion de), 92 n.
Costentin; v. Du Mont (Eloy).
Courreau, 174 n.
Courtois (Hil.), 175.
Cousturier (Daniel), 87.
Cozzando, 129 n.
Cranmer, 212.
Crespin (Jean), 291, 300 n., 334-336, 509.
Crocus, XVII, XVIII, 159 n., 164, 166, 187 n., 236, 462, 477 n., 479.
Cretin (Guillaume), 19.
Cromwell, 212.
Crussol, 342; v. Galliot.
Cujas, 205 n.
Cyaneus (L.), 171, 173.

Dagnon, 338.
Daire, 118 n.
Danès (Pierre), 175.
Danglier (R.), 124.
Dargery (Abel), 62.
Dati (Leonardo), 478-479.
Daventry (Angleterre), 478 n.
David, XV, 28, 121-122, 319-320, 345, 410, 425, 445.
Débora, 291.
Décasyllabe, XIV, 24, 39, 44, 45, 76 n., 101, 104, 221, 248-251, 265 n., 311-312, 317, 320, 323, 344, 359-360, 379-380, 391-392, 396, 403, 422, 428, 434-435, 438-439, 454.
Decker (De), 221 n.
Décor simultané, 20.
Dedeken (G.), 247.
Deloynes, 173-174.
Démoniacles, 12, 28, 30, 34, 263.
Denisot (Nic.), 257.
Denys de Syracuse, 125.
Des Autels, 84, 106, 108.
Des Brosses, 404 n.
Des Caurres (J.), 151.
Désespérance, 88 n., 180, 186.
Des Masures (Cl.), 331, 333, 341, 345; — (Louis), XI-XIII, XVIII, 65 n., 84, 106, 115, 163 n., 248-249, 292, 296 et n., 300, 319-321, **325-368**, 379, 395, 408-409, 413, 416, 418 n., 438, 444-488, **496-502**, 513-515.
Des Moulins (Laurent), 343.
Des Roches; v. Rupellus.
Des Roches (Mme), 262 n.
Devises : Espoir de mieux, 74; — *Esprit et peine*, 189 n.; — *Fames ignavum sequitur*, 403 n.; — *J'attends le temps*, 319 n.; — *Malgré fortune et envie*, 403 n.
Diables, 7, **10-14**, 34-36, 41-44, 53, 56, 72-77, 87-88, 90, 300 et n., 316; — Agrappart, 87; — Asmodeus, 45; — Astaroth, 70-71; — Bélial, 16 n., 34, 45; — Belzébuth, 88; — Cocornifer, 28; — Croquo, 88; — Gorgarant, 88 n.; — Léviatan, 71 n.; — Lucifer, 13, 14, 18, 55, 73, 87, 300; — Rahouart, 87; — Satan, 71 n., 76, 87-88, 94 n., 98, 297, **300**, 306, 314 n., 319 n., 346, 414, 428, 498-501, 508-509, 512.
Die (Drôme), 71.
Dieppe, 90.
Diether, XVIII, 302 n., 306 n.
Dieu (Apparitions de), 101, 448, 457, 499; — (remplacé par un ange), 35, 45, 297, 301; — (Filles de), 8, 28-45, 297 n.; — v. Jésus.
Dijon, 53, 54, 68, 69, 151.
Dioclétien, 36.
Diogène Laërce, 352 n.
Doëg, 337, 346, 349.
Dolce, 482-483.
Dôle (Jura), 86, 153.
Doleson, 37.
Dolet (Etienne), 166 n., 205 n.
Dominicains, 201.
Dominici (B.), 337 n.
Domitien, 18, 42.
Domizio, 134.
Donat, XII, 106, 167, 192, 215 n., 277 n., 307, 318, 408 n., **455-456**, 458, 463, 487, 490, 492.
Dorat, 114, 144, 147-148, 155, 260, 485, 494.
Dorpius (Van Dorp), 158.
Dortmund (Allemagne), 302.
Douai, 30, 153, 162.
Draguignan, 4 n., 52, 62, 64, 70, 90.
Drame liturgique, 37, 54, 63, 119 n.

Draudius, 332 n.
Dreux du Radier, 518.
Duaren, 255 n.
Du Bartas, 250.
Du Bellay (Jean), 14, 329-333, 495 ; — (Joachim), 108 n., 172, 203 n., 256, 262-263, 296 n., 320 n., 328, 331-333, 342, 352 n., 398, 402 n., 407, 409 n., 476 n., 485; — (Martin), 407.
Du Boulay, 154 n., 259 n., 261.
Du Bourg (Anne), 386, 398.
Du Buis ; v. Buxetus.
Duchatelet de Sorcy (P.), 333.
Du Chesne (Léger), 175 n., 177, 262-263.
Dudith (André), 293-294, 310 n.
Du Drac (O.), 372.
Du Fail (Noël), 53 n., 63, 152.
Du Haa (Fr.), 372.
Du Lac (Benoet), 107 n.
Du Monin, 109 n., 483.
Du Mont (Eloy), dit Costentin, 4 n., 38-40, 46, 49, 140, 151, 491.
Du Mont (Ph.) ; v. Montanus.
Dumoulin de Rouville (Ch.), 406.
Du Petit-Val (R.), 407, 435.
Du Plessis (Jeanne), 400.
Duplessis-Mornay, 445 n.
Duprat, 129 n., 170-175.
Du Pré (François), 508.
Du Préau (G.), 144, 165.
Durand, régent, 154 n.
Durant (Jean), 509.
Dürer (Albert), 42 n.
Du Rosier, 342 n.
Du Ryer, 270 n., 436-437.
Du Tillet, 407.
Du Val (Pierre), 83-84, 90, 109.
Du Verdier (Ant.), XIX, 35 n., 69, 113, 115, 151 n., 248 n., 255 n., 261 n., 319 n., 343, 407.
Du Verger de Ridejeu (Fr.), 372 et n.
Du Villier de La Mabillière (Pierre), 333.

Ecclésiastique (Censure, Interdiction), 52, 53, 58-65, 145, 151, 497.
Eckart, 95 n.
Édifiant (But), 3-9, 344-350.
Edimbourg, 220.
Edouard III, 152 n.
Edouard VI, 319.
Edouart (Nicolas), 333.
Egmont (Marguerite d'), 331.
Eléonore (Reine), 124.
Elisabeth (Reine), 212, 291, 505 n.
Elisée (Prophète), 122.
Emmaüs, 39.
Emotte, 263.
Enfants sans-souci, 59, 291, 312 n., 517.
Enjambement, 24, 360, 422, 434, 438.
Ennius, 205.
Ennodius, 179.
Entragues (D'), 406 n.
Epictète, 370-371, 375-377, 465.
Epicuriens, 16.
Epilogue, 161, 296, 306 n., 313-316, 321, 323, 410, 425, 475-482, 488, 499, 508, 511-512.
Erasme, 78, 113, 114, 121, 136, 165 n., 174-175, 184 n., 192, 204-207, 230, 235-236, 310 n., 377, 387 n., 401 n., 430 n., 449, 457, 464-465, 478, 490, 502.
Erastus (Th.), 339.
Ermites, 101.
Eschery (Haut-Rhin), 343.
Eschyle, 352.
Esope, 63, 125.
Espagnol (Théâtre), 79.
Espence (Cl. d'), 262.
Espinay (Ch. d'), 327.
Esternay ; v. Raguier.
Esther, ou Hester, XV, 7, 270, 291, 337, 380, 445-446.
Estienne (Ch.), 107, 158, 196 n., 463 n.; — (Henri), 49, 203-205, 290, 446-447, 464, 498, 508; — (Robert II), 247-249, 340 n., 345 n.
Euripide, 18, 27, 107, 113-114, 117, 131 n., 140, 146, 150, 179, 192, 202-205, 216, 222, 225-226, 234-243, 252-253, 257, 310 n., 315, 317 n., 370, 378 n., 390, 395-396, 409 et n., 426-432, 443, 448, 455-457, **464-467**, 469-475, 479, 482-483, **487**, 490-494, 499, 502, 505-506.
Eutrachelius, 270 n.
Eve, 28 ; — Eve-Pandore, 173.
Evrard (Bernard), 115, 153 n., 162, 480.
Evraud (Ph.), 159.
Evron (Blaise d'), 332-333.

Fabri, 289.
Fabricius (François), 190 n., 468.
Fabry (Cl.), 62.
Falconia (Proba), 135.
Falise (Léonard), 277.
Farces, 15, 42, 48 et n., 50, 57-59, 81-85, 88, 92, 108 n., 145, 150-155, 159, 201 n., 290-291, 326, 409 n., 488, 490.
Farel, 149, 507.
Farne (G.), 511.
Fauveau (Pierre), 115, **255-258**, 277, 396 n., 443, 494-495, 502.
Faveau (Jacques), 403 n.

Félibien, 154 n., 259 n.
Fénelon, 311 n.
Fernel (Jean), 371.
Ferrand (Jean), 261 et n.
Ferrare (Hercule de), 158.
Ferreira, 245.
Festus, 141.
Feu (Jean), 174.
Fezandat (Michel), 164.
Fiefmelin (André Mage de), 125 n., 228 n., **248-251**, 446-447.
Filleul (Nic.,), 115, 146, 278, 396, 418 n., 459 n., 484 n., 496 n., 503.
Fine (Oronce), 255.
Flacé, 152.
Flamang (Guillaume), 16-18.
Flandre, 55, 58-61, 153, 162.
Flora, 32.
Florence, 12 n., 313 n.
Florentin, 336.
Foillet (Jacques), 313.
Folia (Fr.), 175.
Fontaine (Charles), 332.
Fontcouverte (Savoie), 60 n.
Fontenay (Ant.), 175.
Fontenay (Guy de), 123, 141 n.
Foppens, 327 n., 341.
Forcalquier (Basse-Alpes), 86.
Fou, 14-15, 35, 41, 43, 55, 70, 73-74, 91.
Fouet (Robert), 407.
Fournier (Jean), 261.
Fourquin, 403 n.
Foxe (John), 191.
Francfort-sur-le-Mein, 86, 153, 220.
Franciscains, 195.
François d'Assise (Saint), 79.
François Ier, 7 n., 38, 50, 71, 82, 118, 152, 154, 159, 171-172, 211, 328-329, 334, 482- 483, 491.
François II, 398.
Frédéric II, 478 n.
Frellon (Paul), 332 n.
Fretel (Jean), 173.
Fréteval (Loir-et-Cher), 170.
Fribourg (Suisse), 70.
Frigerio, 120 et n.
Froissart, 407.
Fronton-du-Duc, 435.
Frotté (Jean de), 51 n.
Fulvius ; v. Fauveau.
Furies, 382 n., 385, 390, 396.

Gabriel (Saint), 71 n.
Gagny (J. de), 196 n.
Gaguin (R.), 141, 201 n.
Gaillon (Eure), 115.
Galanthis (I.), 331 n., 342.
Galiczon, 40.
Galland (Guillaume), 262 ; — (Jean), 149; — (Pierre), 260, 262.
Gallery (Jean), 114, 146, 159, 496.
Galliot d'Acier (Jeanne), dame de Crussol, 340 n., 342.
Gand (Belgique), 71, 78 n., 139, 183, 481.
Garcia, 468.
Garnier (Claude), 329 ; — (Jean), 339-340; — (Robert), VII-X, XIV, 115, 221, 252, 312, 317, 368, 422-429, 432, 435, 438-439, 459 n., 462 n., 466, 473, 474, 484 n., 501, 503, 517.
Gaugericus, 153 n.
Gaultier (Léonard), 515.
Gautier (Mathieu), 172-174.
Gautier de Coincy, 73 n.
Gazeau (Guillaume), 332.
Gédéon, 95.
Gélida, 196-200.
Généroux, 115.
Genève, 58 n., 153, 220, 249, 291-294, 312-315, 323, 325, 338-342, 368, 445, 507-513.
Geoffroy Pierre ; v. Pierre.
George ; v. Jean George.
Gerland (De), 113, 116.
Gifanius (Van Giffen), 248 n.
Giraldi Cinthio (J.-B.), 264, 460, 482-483.
Giraldi (L.-G.), ; v. Gyraldi.
Givry (Cardinal de), 196 n., 261 n.
Gnapheus, XVII, 89 et n., 160-167, 177 n.
Godefroy (Th.), 173.
Godran (Ch.), 125 n., 151, 495.
Goguelu, 34.
Goliath, 291, 319-320, 345, 408.
Gonzague (François de), 158.
Gorré (Nicolas), 372 et n.
Gosselin (Jean), 50 n., 478, 482-483.
Gouda (Hollande), 89 n.
Goudon (R. de), 372.
Goujet (Abbé), 329, 344.
Gouvéa (André de), 196, 199-201 ; — (Antoine de), 174 n., 200 n.; — (Jacques l'ancien), 262 n. ; — (Jacques le jeune), 154, 261 n.
Goynelli (P.), 201.
Grâce, 84, 94-95, 304, 306, 345-347, 353, 368, 498.
Gramont (Charles de), 199, 211 ; — (Gabriel de), 175.
Grapheus (C.), 157.
Grasse (Alpes-Maritimes), 62.
Graves (Gironde), 124.
Gréban (Arnoul), IX, 5, 8, 16-20, 25, 28, 31, 39-40, 45-46, 51 et n., 62-63, 187 n., 268, 379.

Grecque (Tragédie), 107, 186, 216, 308, 317-318, 355 n., 378 n., 416, 445, 458, **464-467**, 473, 482-483, 499-503; v. Euripide, Sophocle.
Grégoire de Nazianze (S.), 190 n., 263, 467, 477 n.
Grenoble, 9 n., 92 n., 291.
Grévin (Jacques), 101, 108, 115, 147, 148, 155, 253, 271 n., 290, 342, 350, 369, 380 n., 392 et n., 408-409, 438, 459-460, 468-469, 486 n., 492-496, 500 n.
Grimæus, 115, 144 n., 148-149, 155, 263-264, 371, 413 n., 437, 494-495.
Grimald (Nic.), 191-192, 213, 215 et n., 220, 481.
Gringore, 37, 38, 46, 51.
Grognet, 41.
Grolier, 49.
Groscollius, 193 n.
Grotius, 222, 253.
Groto, 483 n.
Gruter, 124 n., 177.
Gryphe, 157.
Gualtherus (R.), 160-162, 320 n.
Guérente, 114, 150, 198, 253, 494.
Guérin (Thomas), 341.
Guersens, 115.
Guevara, 404 n.
Guillaume d'Orange, duc d'Aquitaine, 122.
Guillemin (D.), 331.
Guilliaud (Cl.), 261 n.
Guinebaut de La Millière (L.), 372.
Guingamp (Côtes-du-Nord), 59 n.
Guise (Claude de), 330; — (François de), 262, 329 n., 343, 374, 514 n.
Guldebeck, 468.
Guyon (S.), 174 n.
Guyot (Cl.), 220.
Gygès, 181.
Gymnicus (J.), 184 et n.
Gyraldi (L.-G.), 140.

Habert (Fr.), 107 n., 175 n., 331.
Hamilton (Patrick), 215, 218.
Hanau (Allemagne), 315 n., 510.
Harbone; v. Arbonas.
Hardy, 368.
Harlem (Hollande), 153.
Hatard (G.), 184.
Harsy, 262 n.
Hauteclair; v. Alticlarius.
Hector, 125.
Hegendorf, 154 n.
Heide; v. Myrica.
Heidelberg, 340.
Heinsius, 253.
Henri II, 117, 147 et n., 294, 329-333, 337 n., 370, 371, 376, 386, 393, 483 n., 496, 499 n., 516.
Henri III, 221, 263.
Henri IV, 14, 61, 155, 291, 400-404, 435.
Henri VIII, 196, 211-212.
Henri d'Albret, 255.
Henricius (Jacques), 220.
Henriette de France, 211.
Herberay (Nic.), 328, 332.
Herbius (Mathias), 342.
Herborn (Allemagne), 313 n.
Hercule, 122, 125, 140, 276.
Hero (Jacobus), 255 n.
Hérode, 28, 29, 93, 98 n., 131, 149, 178, 206.
Hérodias, Hérodiade, 29, 206, 212.
Hérodote, 390 n., 394 n.
Hervet (Gentian), 114, 204, 465.
Hexamètre, 117, 125, 127, 130, 263, 344.
Heyns, 108-109, 153, 163, 321.
Hilaire, 67, 69; — (Laurent), v. Hylaire.
Hilairet (Jacques et Pierre), 124 et n.
Hippolyte, 264.
Histoire romaine, 17-19, 26, 34, 36, 45, 49, 100.
Histoires (pièces de théâtre), X, 4-5, 37, 44, 48 n., 61-64, 78 n., 81, 82, 87, 100 et n., 104-107, 115, 153, 163, 247, 289, 292.
Histoires romaines (pièces de théâtre), 100, 104-105.
Hocédy (T. de), 324, 332, 333.
Hollandais (Théâtre), 89, 153, 160-162, 312.
Holonius, 277, 443 n.
Homère, 124.
Horace, poète, 17, 189, 217-218, 237 n., 242-243, 298 n., 332, 386 n., 421 et n., 449-451, 473 et n., **476-477**, 488; — *Impavidum ferient ruinæ*, 299, 386, 405 n., 477; — *Pallida mors*, 386, 477; — v. *Lieux communs*.
Horace, théoricien, XII, 106, 123, 172, 182, 184, 186 n., 192, 204, 264, 268, 274, 313 n., 315, 318, 321 n., 395-396, 409 n., **455-460**, 463, 470, 487, 490, 499; — *Deus ex machina*, 213, 285 n., 370, 378, 457, 460; — *In medias res*, 238, 277, 285-286, 396, 439, 458, 461; — *Multa tolles*, 264 n., 274, 285, 396, 459, 470; — *Nec quarta persona*, 458-459.
Hôtel de Bourgogne, 53-54, 74, 105; — *de Flandre*, 31, 234 n.; — *de Guise*, 518; — *de Reims*, 114.
Hotman (François), 335.
Hrosvitha, 119 n.
Humanisme, VIII, XI, XIV, 17, 34.

Hurault (Jacques), 129 n.
Husson (Jacomin), 71.
Huy (Belgique), 119 n.
Huygens (Chr.), 312.
Hylaire (Laurent), 130 n.

Immaculée-Conception, 8 n.
Incarnation, 8, 35, 56.
Inde, 90.
Ingrande (Césarée d'), 373.
Interdictions laïques contre le théâtre, 55 et n., 58-65, 149-155, 201 n., 262 n.; — *ecclésiastiques*, v. *Ecclésiastiques*.
Isaac, 28, 32 et n., 229, 296, 445, 446.
Isaïe, 28, 32.
Isidore de Séville, 16.
Ismaël, 314.
Isocrate, 176.
Issoudun (Indre), 9 n.
Iterius (M. Hilarius), 198 n.
Italien (Théâtre), XIV, 51, 97-98, 192 n., 323 n., 471, 475 n., 481-483.
Italienne (Poésie), 176.

Jacob, 20 n., 52.
Jacomot (J.), 294-295, 312, 313 n., 447 n., 450, 458, 468.
Jacques (Saint), 39, 64, 68, 118.
Jacques V, 195, 211-212.
Jacques VI, 203 n., 220 n.
Jamets (Hélène de), 333.
Jamin (Claude), 146, 159.
Janon, ou Jannon (Jean), 510.
Janot; v. Jehannot.
Jartius (Laurent), 255 n.
Jasmeus (I.), 124.
Jason, 17.
Jean-Baptiste (S.), 91, 205, 269 n.
Jean l'évangéliste (S.), 42, 131, 178.
Jean Chrysostome (S.), 32.
Jean-George, 153, 313-314, 513.
Jean-sans-Peur, 333.
Jeanne d'Albret, 51 n., 291, 321, 337 n., 370, 373, 376, 457 n.
Jeanne d'Arc, 255.
Jehannot, ou Janot, 49, 70, 71.
Jephthé, 225, 373-374, 380, 445, 446.
Jérémie, 323-326.
Jérôme (Saint), 232 et n., 271 n.
Jésuites, XI, 70, 86, 89 n., 109 n., 143-145, 149, 153-156, 197, 339 n., 435.
Jésus, 1-103, 125, 131, 178, 337, 345, 431 n.; — remplacé par un ange, 34, 45, 266 n.
Jeux (pièces de théâtre), 61 n., 497.
Jeux romains, 105 et n., 158.
Jézabel, 291.
Job, 7.
Jodelle, VIII, X, XX, 108, 113, 116, 119, 147 n., 149, 253, 257, 317 n., 319, 350, 388, 392 et n., 398, 426 n., 459 n., 462 n., 468, 483, 494-496, 517.
Jores (David), 158.
Joseph, 7, 33, 85, 86, 133, 191, 306 n., 444, 484 n.
Joseph (Saint), 12, 93-101.
Joseph d'Arimathie, 39, 131, 178.
Josèphe (Flavius), 32, 272 n., 303 n., 324 n., 346, 347, 356, 377, 380 n., 382 n., 409, 413, 417 n., 425, 444.
Josias, 323, 380.
Journée de mystère, 20, 29, 32, 35, 39, 43, 352 n.
Jove, libraire, 399.
Judas, 17, 23, 126, 131, 136, 161, 178, 191.
Jules II, 290.
Jupiter, 271, 479.
Justice; v. Dieu (Filles de).
Justin, 377.
Juvénal, 34, 282, 344.
Juvencus, 135.

Kerckhoven; v. Polyander.

Labbit (Martial), 124.
La Boétie, 150, 211, 219.
La Cadière (Var), 89.
La Chenaye-Desbois, 406 n.
La Croix (Antoine de), XI, 65 n., 115, 292, **320-325**, 444, 447, 453-454, 457-458, 471, 475, 496 n., 498, 500 et n.
La Croix du Maine, XIX, 35 n., 113, 138 n., 146-147, 151 n., 221, 248 n., 259, 261 n., 326 n., 339, 508.
La Faye (Antoine de), 312.
La Feuille; v. Folia.
Lafont (Imbert), 150.
La Garde-Freinet (Var), 86.
La Grye (De); v. Griaeus.
La Guillotière; v. Ribaudeau.
Laingey (Jacques), 295.
Lalamant, 115, 204, 465.
Laliseau, 171.
La Mabillière; v. Du Villier.
Lambin (D.), 182 n., 205 n., 231 n.
La Millière; v. Guinebaut.
La Monnoye, 53 n., 329, 332 n.
La Mothe (Aubry, Louis et Thierry de), 333, 335.
La Motte (Pierre); v. Motta.
Lancelot (Claude), 370 n.
Landais (Jacques), 372.
L'Angelier, 34, 331.
Langres, 11 n.

Lanoue (Fr. de), 376.
Lans-le-Villard (Savoie), 35, 44.
Laon, 71, 263.
La Patrière (Georges de), dit Patricius, 331-333.
La Péruse, X, 114-115, 148, 205, 243 n., 245, 253-260, 282 n., 298 n., 350, 373 n., 378 n., 385-386, 390-398, 409 n., 464-469, 485, 494-496, 502, 515 n.
Lapitheus (A. et E.), 129 n.
La Place (Pierre de), 312 n.
La Porte (Maurice de), 164-165.
La Ramée ; v. Ramus.
La Renaudie, 335.
Laroche ; v. Rupellus.
La Roche-des-Aubiers; v. Le Roux (L.).
La Roche-sur-Yon (Princes de), 51 n., 398 n.
La Rochefoucauld (De), 51 n.
La Rochelle, 9 n., 116, 292, 326, 372 et n., 376.
La Rousselière ; v. Tiraqueau.
Lascaris (Jean), 175.
La Taille (Angélique de), 397, 404 ; — (Jacques de), 115-116, 148-149, 155, 397-398, 401-405, 422 n., 437 n., 485 n., 496 n.; — (Jean de), VII, VIII, XII, XVIII, 108, 115-116, 148, 155 n., 252, 319, 322, 348 n., 368, 386 n., 392 n., **397-439**, 444-447, 451-488, 495-501, **502-503**; — (Lancelot de), 397 n., 400, 401, 406 ; — (Louis de), 397, 406 n. ; — (Pascal et Valentin), 397.
Latomus (Barth.), 230-233, 262 n.
L'Aubespine (De), 333.
Laud, 211.
L'Aunay (Louis de), 369.
Launoy, 261 n.
Lausanne, 114, 153, 291, 294-296, 313-315, 326, 465-466, 509-513.
Laval (Mayenne), 4 n., 68-71, 89, 91.
La Vallière (Duc de), 87.
La Vigne (André de), 14 n., 17 n., 20 n., 51.
La Voye (Aymon de), 200.
Le Bachellé, 343 n.
Le Bault (H.), 313.
Le Beausset (Var), 86.
Le Bon (N.); v. Bonus.
Le Bret (Guillaume), 164.
Le Breton (Gabriel), 116, 149.
Le Brun (François), 63 n. ; — (Philippe), 337 n., 341-345, 456 n.
Le Caire, 88.
Le Clerc (Pierre), 261.
Lecoq (Antoine), 43 n. ; (Thomas), **35**, 45, 316, 321, 499 n.
Le Devin, 115, 270 n., 444.
Le Digne (Nicolas), 248 n.
Le Duchat, 115, 409 n.
Lefèvre (Jean), 261.
Lefèvre d'Etaples, 376 n., 445.
Léger, régent, 145.
Legresle (Etienne), 341.
Lelong (Père), 263 n., 406.
Lemaire de Belges, 28.
Le Mans, 62, 71, 115-116, 152.
Lemon ; v. Savigny.
Lenoir, libraire, 49.
Léon (Espagne), 70 n., 72 n.
Léonard, cordelier, 342.
Lépleigney (Th.), 54.
Le Pois (Antoine), 342.
Le Puy, X, 37, 52, 62, 70, 86.
Le Riche, 144 n.
Léris, XIII, 113, 340 n., 437 n., 508, 510.
Leroi (Mathurin), 87.
Le Roux de la Roche-des-Aubiers (Louis), 404 n.
Le Roy (Nicolas) ; v. Regius.
Le Sage (Charles), 372.
Le Sainct (Philippe), 316 n., 512.
Les Isles-le-Bas, 88 n.
L'Estendart de Heurteloup (J. de), 397.
Le Val (Var), 89.
Leyde, 220, 247, 312 n.
L'Hôpital (Jean de), 406 n.; — (Michel de), 14, 328 n., 330, 335 n., 342.
Lhuillier (Anne), 174.
Libertins spirituels, 84, 94 n.
Libraires, 49.
Lieux communs, 25, 142, 186, 214, 227, 237, 241, 246, 250, 285, 307, 322-325, 349, 383, 386-387, 396, 410, 421, 423, 427, 468-469, **472-477**, 484-488, 491-492, 503; — *Clémence et rigueur*, 16, 25-26, 210, 266, 270, 279-280, 308 n., 473; — *Tout change*, 298; — *Mort universelle*, 132, 386, 434, 487; — *Fortune incertaine*, 26, 228, 412, 421, 473, 495 ; — *Malheurs des rois*, 208, 272, 381, 421 et n., 473; — *La foudre sur les pins, les monts, les palais, les tours*, 325 n., 349, 386 ; — *Paysans heureux ou vertueux*, 16, 31, 207, 325 n., 473, 477; — *Cabanes et palais*, 325 n.
Lignerolles (Suisse), 291.
L'Ile-Adam, 329 n.
Lille, 48, 54, 55, 58, 64, 89 n., 100 n., 105 et n., 153, 249 n., 497.
Limeuil (Isabeau de), 373 n.
Limoges, 9 n., 64, 68, 71, 89, 173.
Lire (Nicolas de), 5, 6, 228 n., 446.
Lizet (Pierre), 174.
Lobwasser (Ambr.), 221 n.
Loches (Indre-et-Loire), 169, 175.

Logeroys (Nic.), 373.
Londres, 119, 159 n., 220.
Longin, 394 n.
Longueville (Louis de), 173.
Lorgues (Var), 86.
Lorichius, XVIII, 348 n.
Lorin (Matthieu), 63 n.
Lorraine (Duc Antoine de), 51, 328, 330 ; — (Cardinal Charles de), 260, 329-335, 339 n., 342, 401 n.; — (Duc Charles de), 86, 330-335, 340 n., 344, 345 ; — (Duc François de), 328 n. ; — (Cardinal Jean de), 196 n., 328-330, 333, 334; — (Renée de), 337.
Loth, 20 n., 121.
Loudun (Vienne), 124, 129 n.
Louis (Saint), 38.
Louis XI, 262 n., 405 n.
Louis XII, 51, 70, 117, 130, 145, 154, 170 n., 173, 290, 490.
Louis XIII, 61.
Louise de Savoie, 37, 50, 172, 174, 211.
Loupvent (Nicolas), 43, 46.
Louvain, 158, 468, 478.
Louvet (Jean), 70, 71, 74-79, 88 n., 97.
Lucain, 17.
Lucien, 174 n., 176, 373.
Lunéville, 330, 334, 350 n.
Lupus (Clarelius), 135, 138.
Lur de Longa, 201.
Luther, 211, 216, 289.
Luthériens, 75, 124, 175, 190, 214 n., 300, 315, 326 n.; v. *Protestants*.
Luxembourg (Jean de), 196 n., 204.
Lyon, 37, 58 n., 71, 72, 87, 89, 100-102, 114, 118, 129-130, 146, 151, 164, 200 n., 260 n., 314 n., 330-333, 336 n., 339, 399, 445, 478, 483, 508.
Lyre (N. de); v. Lire.

Macrin (Salmon), 129 n., 140, 177, 256, 328, 333.
Macron (Jacques), 42.
Macropedius, XVII, 159-163, 187 n., 190 et n., 300, 479.
Madeleine, 11, 22-23, 28-29, 39-40, 126, 131, 172, 178, 189.
Mage; v. Fiefmelin.
Magie, 10, 34, 35, 42, 411-422, 436, 459.
Magnien (Jean), 262 n.
Magny (Olivier de), 340 n.
Maillard (Olivier), 216.
Mairet (Jean), 13 n.
Maisonnier, 115, 255-258.
Malchus, 126, 132, 178.
Malestroit (Morbihan), 61.
Malherbe, 455.
Malingre (Cl.), 290, 300 n.
Mallot (Jean), 342.
Manche (Simon), 189 n.
Mannheim (Allemagne), 340.
Mantegna, 136 n.
Mantuanus (Baptista), 120, 141, 277, 478.
Marcanda (Catharina), 328.
Mardochée, 270, 379.
Maréchal (René), 174.
Marguerite d'Autriche, 51.
Marguerite de Berry, duchesse de Savoie, 205, 371.
Marguerite de Navarre, 50, 82-85, 91-99, 107 n., 125, 146, 163 n., 255, 264 n., 291, 318 n., 483.
Marguerite de Valois, femme d'Henri IV, 400, 403-404.
Marie, 1-103, 120-125, 136, 171-172, 175, 178, 188, 324 n., 431 n., 446, 448, 467, 471-473, 501.
Marie Stuart, 197, 398.
Marie Tudor, 171.
Marillac (Ch. de), 165.
Marine (Scènes de), 11, 34, 42.
Marlius (Jérôme), 129 n.
Marmoutiers (Indre-et-Loire), 170, 173.
Marnef, 249, 374.
Marot (Clément), 14 n., 96 et n., 172, 176 n., 233, 255, 328, 334 n., 360 n., 377-378, 408, 499.
Marron (Claude), 175.
Marseille, 48, 62.
Marsolles (René), 372.
Marthe, 23, 131.
Martial, 172, 242.
Martin (Saint), 53.
Martin (Jean), 328.
Martin, régent, 150.
Martirano (Coriolano), 479.
Maserius (Gilles), 129 n.
Mathieu (Jean), 125.
Matthieu (Pierre), 109 n., 153, 270-271, 389-390, 396, 510.
Mauger (Nicole), 44.
Maugin (Jean), 53 n., 63.
Maupin (Jacques), 174.
Maurienne (Savoie), 5 n., 35, 62-63, 100 n.
Maxence, empereur, 275.
Maxent (Ille-et-Vilaine), 40.
May (Anne et Etienne), 173-174.
Meaux (Seine-et-Marne), 62.
Meigret (Louis), 54.
Mélanchthon, 197, 289.
Melchisédech, 95.
Melissus, 327, 341-342.
Ménage (Gilles), 245 n.
Menot (Michel), 53, 88 n.
Méot (Jean), 113, 116, 152.

Mercadé, ou Marcadé, 10 n., 17-18.
Mercier (Jean), 205.
Meres, 252 n.
Messagers, 12, 22, 77, 206, 225, 239, 243, 265, 270, 275-278, 379, 470.
Métasthène, 377.
Métiers (Scènes de), 11, 98.
Metz, 4 n., 6, 11 n., 68-71, 158, 334-343, 514 n.
Meurisse (Père), 338-339.
Micard, 332 n.
Michel (Saint), 28, 71 n.
Michel (Jean), 4-5, 8 et n., 11, 13 n., 16-19, 22-23, 28-31, 39 et n., 46, 48, 51, 132 n., 187-188, 431 n., 454, 489.
Micqueau ; v. Miquel.
Middelbourg (Hollande), 512.
Mielot (Jean), 276.
Milan, 129, 130, 174 n.
Milet (Jacques), 5 n., 17.
Minturno, 460.
Minut (Jacques), 174.
Miquel (Louis), 261.
Miracles (pièces de théâtre), 32 n., **67-79**, 101, 103, 122-123, 453, 490.
Mise en scène, **9-10**, 29, 32, 37 n., 42-43, 54, 150, 206, 208 n., 210 n., 297 et n., 340, 350-352, 355, 368 n., 388 n., 420, 426, 428 n., 436-437, **462-463**.
Miséricorde ; v. Dieu (Filles de).
Modane (Savoie), 30, 44, 57 n.
Moïse, 91.
Molanus, 56, 181 n.
Molière, 13-14.
Molinet, 19, 51.
Momméja (B. de), 322.
Mondière, 511.
Mondot, 52.
Monet (Pierre), 62.
Monique (Sainte), 120.
Mons (Belgique), 28-29, 76.
Montaigne, 49, 198, 219, 221, 245 n.
Montanus (Philippe), 261.
Montargis (Loiret), 330.
Montauban, 315, 340 n.
Montbardon (De), 331 n.
Montbéliard, 153, 313-314, 368.
Montberon d'Auzance (J. de), 338.
Montchault (P. de), 151.
Montchrestien, VII-VIII, 270-271, 389-390, 396, 427 n., 459 n., 473 n., 483, 501, 503.
Montélimar, 4 n.
Montesquiou, 343.
Montfaucon (De), 173.
Montgommery, 398-399.
Montlouet ; v. Angennes.
Montmorency (Connétable de), 51, 173, 369, 400 et n., 516 ; — (Philippe de), 173.
Montluc, 401.
Montpellier, 36 n., 88.
Montreux (Nicolas de), 444.
Moralités, XI, 5 n., 33, 46, 48, 50, 59, **79-109**, 119 n., 149-155, 198 n., 253, 264, 284, 290, 292, 340, 344, 409 n., 453-454, 466, 476, 490, 497, 499.
Moralités historiques, 68, 78, 82, **99-108**, 479 n., 490, 498.
Morel (Aymon), 261 ; — (Fédéric), 49, 262 n., 399, 403-404, 407 ; — (Guillaume), 247, 262, 460 n. ; — (Lucrèce), 247 n.
Morges (Suisse), 247.
Morillon (Raymond), 129 n., 134 n., 138 n.
Morin (Dom Guillaume), 397 n. ; — (Jean), 175.
Morisot (Jean), 259, 262.
Morus (Thomas), 212.
Mosellanus, 154 n.
Motta (Petrus), 174.
Mouchy de Sénarpont, 404.
Mouhy, VIII, XIII, 265 n., 517.
Mourraille (Ph. de), 372.
Munster (Sébastien), 377.
Muret (Marc-Antoine), 49, 114, 144, 148, 150, 155, 198, 245-246, 253, 255-256, 260, 275 n., 284, 285, 397-398, 432, 469, 485, 494-495, 499 n., 502.
Mychelborn (Edouard), 260 n., 478.
Myrica (N.-Th.), 205, 232 n.
Mystères, VIII-X, **3-65**, 81-82, 186, 253, 265, 290-292, 297 et n., 300 et n., 302, 307-308, 312, 318-326, 346, 350-352, 355, 359 n., 364-367, 372, 379, 429, 438, 443, 445 n., **454**, 458, 461-462, 466, 473-476, 480, 487, **489-491**, 497-498, 501-502.
Mythologie, **17**, 26, 28, 34, 44-45, 49, 102, 108-109, 126, 139, 142, 173 n., 181 n., 209, 238 n., 244, 250, 264-265, 267, 271, 275-276, 281, 285, 313 n., 317, 322, 334, 342, 344, 377, 382 n., 385, 390, 396, 428, 449, 451, 471, 474, 479, 486, 492, 496.

Nabuchodonosor, 321.
Namur (Belgique), 69, 78 n.
Nancel, 145 n.
Nancy, 61, 330-331, 334, 342, 350 n.
Nantes, 71.

Naogeorgus, XVII, XVIII, 161-162, 187 n., 270 n., 273-274, 284, 286 et n., 291, 300, 324, 326 n., 375, 384-385, 480, 501.
Naples, 158.
Narratifs (Eléments), 89, 127-128.
Naugerius (Navagero), 478.
Nausea, 140.
Navières (Ch. de), 113, 115.
Navius (Guy), 342.
Neander, 238 n.
Nember, 129 n., 137 n.
Nemours (Duc de), 374.
Nenin, 150.
Nérac, 290.
Néron, 10, 18, 22, 34, 35, 88 n., 265.
Nestor (Jean), 261.
Neuchâtel (Suisse), 290, 300 n.
Nevers, 62.
Nicephorus (H.), 247.
Nicéron, 220, 248 n.
Nicodème, 131.
Nicolas (Saint), 67.
Nicolas de Tolentino (S.), 119-122.
Nicolas de Troyes, 13-14.
Niort, 315, 510.
Niset, 150.
Noé, 91.
Nuillé-sur-Vicoin (Mayenne), 62.
Nuremberg, 247.

Octavie, 265.
Octosyllabe, 24, 39, 44-45, 76 n., 96, 104, 312-313, 320, 323, 359-362, 422, 434, 438, 454.
Œcolampade, 197.
Œdipe, 136.
Ogerolles (Jean d'), 339.
Olivier (Chancelier), 196 n.
Olry (J.), 336 n.
Olympe, 126.
Onan, 20 n.
Oporin, 139, 162, 166 et n., 191, 270 n., 294, 302 n., 305 n., 478, 479, 496 n.
Orange (Guillaume d'), 312 n. ; — (Princes d'), 51.
Origène, 8 n., 32.
Orléans, 53 n., 71 n., 169-175, 248 et n., 261 n., 398.
Orléans (Jean d'), 173, 175 n.
Orphée, 17, 238 n., 275.
Osmont (Jean), 221.
Osorio (Jérôme), 369.
Oudot (Jean), 510 ; — (Nicolas), 316 n., 511.
Oursel (Jean), 87.
Ovide, 17, 100, 125, 217 n., 242-243, 333, 344, 477, 515.
Oxford, 478.

Pacuvius, 177 n.
Padoue, 478.
Paillet (Noël), 261.
Paix ; v. Dieu (Filles de).
Palercée ; v. Des Masures (Louis).
Palinods, 68, 79 n., 90.
Palladius, 171.
Papeus, XVII, 161, 187 n.
Papillon, 248 n., 262-263.
Paraboles, 29, 86-90, 264, 490.
Paradin (Guillaume), 260, 263.
Parfaict (Frères), 36 n., 315 n.
Paris, *passim*; v. *Collèges*, *Confréries*, *Hôtels*, *Parlements*.
Parlement de Bordeaux, 59, 150, 199-201 ; — *de Chambéry*, 58 ; — *de Paris*, 50, 53-56, 59-61, 74, 145, 154, 167, 174 n., 211-212 ; — *de Rennes*, 59-61 ; — *de Rouen*, 55 n., 174 n., 221.
Parmentier (Jean), 90-91 ; — (Nicolas), 512.
Parr (William), 505 n.
Parthenay (Deux-Sèvres), 62, 115.
Parthenay (Anne de), 250 ; — (Catherine de), 116, 292, 326, 375, 404, 444.
Paschal (Pierre de), 331.
Pasquier (Etienne), 294 ; — (Jacques), 342.
Pastorales, 92-93, 109, 146, 150, 154, 264, 418 n., 466.
Pastoureau (Guillaume), 124.
Patisson (Mamert), 220, 249, 340, 345-348, 368.
Patricius ; v. La Patrière.
Pau, 291.
Paul III, 329.
Paulin de Noles (S.), 177, 217 n.
Pauses, 100, 102, 120, 296, 316-317, 320, 324, 351, 454, 466, 475, 508.
Pazzi, 460.
Péguillon ; v. Beaucaire.
Peiresc, 49.
Peletier (Jacques), 172, 328 n.
Pélicier (Guillaume), 49.
Pellerin (Jean), 261.
Pena (Jean), 262 n.
Penicier (Claude), 331.
Pennier (Pierre), 261.
Penon (Jean), 262.
Péronne (Somme), 61.
Perret (Nicolas), 478 n.
Perrin (François), 248 n., 323, 338-340, 368.
Perrot (François), 341-342.
Pérussis (Fr. A. de), 175.
Pétau (D.), 173.

Petit (Guillaume), 50 n., 173 ; — (Jean), 130 ; — (Oudin), 164.
Phébus, 44, 173 n.
Phèdre, femme de Thésée, 374.
Philicinus, 162, 270 n., 301-307, 390 n., 452 n.
Philippe II, 513.
Philon, 238 n.
Philone, XI, 115, 292, 323-326, 343, 444, 452-455, 461, 473 et n., 479.
Pibrac, 510.
Pic de La Mirandole, 333.
Pierre (Saint), 34, 39, 40, 126, 131, 178, 252, 265-283.
Pierre (Geoffroy), 119-123, 453.
Pilate, 39, 126, 131-140, 178 ; — (Femme de), Percula, Procula ou Progilla, 126, 131-132, 136 n., 178, 235 n., 479.
Pinheiro (J.), 201.
Pise, 170.
Plantin, 220, 247.
Plantius (Guillaume), 371.
Platon, 125, 352 n., 464.
Plaute, XV, 105 n., 117, 121, 123, 127, 131 n., 133 n., 147, 150, 157-162, 171, 177 et n., 179, 182, 186-191, 198 n., 206 n., 215, 225, 226, 236, 242, 284, 296-297, 454, **474-476**, 488-494.
Pléiade (La), XI, 16, 26 n., 49, 52, 84, 108, 130 n., 155, 167, 250, 317, 327, 330 n., 334, 344, 368-369, 379, 392, 395-396, 403 n., 422, 434, 475, **485-487**, 515 n.
Pline l'ancien, 34, 100.
Plutarque, 246 n., 390.
Poignant, 342.
Poissonnier (Jean), 124.
Poitiers, 31, 54 n., 115, 247, 249, 255-257, 370-376, 396, 494, 517-518.
Politien (Ange), 377.
Poltrot de Méré, 343.
Polyander, 342.
Poncher (Etienne), 130 n., 173 ; — (François), 129-130, 133, 136 n., 138 n.
Pondevie ; v. Aunis.
Pons (Anne de), 250.
Pont-Alais, 152 n.
Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle), 70, 86, 153, 435.
Pont-Saint-Esprit (Gard), 41.
Pont-Sainte-Maxence (Oise), 41.
Poppée, 265.
Portau (Thomas), 247, 510.
Pouges (Jean de), 372.
Poullet (Piérard), 146, 426 n.
Poyet (Guillaume), 175.
Pra, 36.
Pran (Saint), 55.
Prédestination, 94, 164, 306, 345, 416 n.
Préfigurations, 28, 32 n., 57, 95, 230, 306, 345, 446.
Prêtres, auteurs de mystères, 5, 35-37, 40, 43, 52, 63 ; — *entrepreneurs de mystères*, 5, 63, 89 n. ; — *acteurs*, 5, 53, 63 ; — *spectateurs*, 54 n.
Prévost (Honorat), 369-377.
Prévot (Jean), 261.
Procès de Bélial, 16 n., 34, 45.
Procès de Paradis, 8, 28-35, 45.
Procès divins (Autres), 16, 73, 91.
Prologue, 4, 14, 34, 38 n., 43, 69 n., 89 n., 108-109, 131 et n., 140, 147-148, 152, 159-163, 170-171, 187 et n., 190, 206 et n., 215-217, 221-226, 232 n., 248-252, **296-297**, 300 n., 313-323, 345-351, 387, 409-410, 425, 444 n., 456, 467, 474-482, 488, 493 n., 499, 508, 154 n.
Protatique (Personnage), 215, 277, 456, 474.
Protestants, XI-XIII, 34, 39, 44, 52, 55-58, 64-65, 78, 81-84, 92-95, 99, 153, 156, 164, 195-254, 289 sq.
Proust, 409 n.
Prudence, 135, 177, 179, 477 et n.
Prunier (Antoine), 261.
Prynne (William), 211, 445 n.
Psaumes ; v. *Bible*.
Ptolémées (Les), 125.
Putiphar, 164, 373-374.
Puy-Viault ; v. Claveau.
Pyrame, 100.

Quélus, 406 n.
Quentin (Saint), 16, 57.
Quintilien, 178 n.

Rabelais, 53 n., 77 n., 171, 200 n., 342, 370, 517-518.
Rabier (Louis), 249.
Racan, 251.
Racine, 25, 134, 222, 273 n., 278, 284, 384 n., 427 n., 447, 455, 462, 464, 474 n., 502 n.
Raguier d'Esternay (J.), 342.
Ramberviller (Claude), 332 n., 342.
Ramus, 114, 145, 149, 174 n., 205 n., 260 et n., 331, 373 n.
Raollin, 174.
Raphaël (Saint), 71 n., 301.
Rapin (Père), 222.
Rasse des Nœux, 333.
Ravisius ; v. Textor.
Razzi, 483 n.
Rédemption, 7, 58 n.
Refuge (Jean), 175.
Refuge de Vilaines (Renaud de), 172, 174.

Regius (Nicolas), 255 n.
Règles, 252 n., 481, 499 ; — *du début heureux de la tragédie*, — 419, 456 ; — *de la séparation des genres*, 190, 284, 455, 480, 502 ; v. Aristote, Donat, Horace théoricien, *Unités*.
Remaclus Arduenna, 159 n.
Remiremont (Vosges), 62.
Rémond (Florimond de), 92, 371 n.
René (Roi), 50, 70 n.
Rennes, 59-61, 152, 316, 511.
Reollin ; v. Reulin.
Reulin (Dominique), 261 n.
Ribard (Roland), 372.
Ribaudeau de La Guillotière (Robert) : 369, 377, 516 ; v. Rivaudeau.
Ribaupierre (Haut-Rhin), 340 n., 342.
Ribaupierre (Eg. de), 342.
Rihel (Josias), 205.
Richier (Ligier), 328 n.
Ridèjeu ; v. Du Verger.
Rigaud (Benoist), 91, 100, 164.
Rimes, 45, 101, 265 n., 313 n., 320, 366, 378, 422, 436 ; — *de rhétoriqueurs*, 19, 24-38, 96, 98 ; — *batelées*, 101 ; — *couronnées*, 87, 100 ; — *équivoques*, 76 n., 96 ; — *chevauchant sur les répliques*, 6, 24, 71 n., 101, 320, 323, 455 ; — (*Alternance des*), 101, 312, 320, 360, 392, 422, 436 ; — (*Vers sans*), 257 n., 323.
Rivaudeau (André de), XI, XVIII, 113, 115, 149, 155 n., 166, 247, 263 n., 270-271, 317, 337 n., 347-348, **369-396**, 409 n., 414, 438-439, 444-488, 496-497, 500 et n., **502**, **515-518** ; v. Ribaudeau.
Riverez (Adam et Jean), 319 n.
Rivery (Jean), 319 n.
Robert (Claude), 333, 336.
Robertet (Jean et Nicolas), 173.
Robin (Paschal), 115.
Robortello, 460.
Roche ; v. Rupellus.
Rochète (Louis de), 92 n.
Rode (Godefroy de), 183-184.
Rogers, 199 n., 202-203.
Rohan (Françoise de), 373-376.
Roillet (Bernard), de Beaune, 173, 259 ; — (Claude), de Beaune, XI-XIII, XVIII, 86 n., 107, 109 n., 115, 117, 143, 148, 155 n., 159 n., 166, 167, 219, 243, 252-253, 257, **259-286**, 317, 347, 373 n., 379, 384-385, 388-391, 396 n., 444 et n., 447-488, **494-495**, 501, 502 ; — (Claude), de Lyon, 259; — (Nicolas), de Beaune, 261.
Rome, 34-35, 42, 100, 121, 329, 331, 467, 478-479.
Rondeaux, 24, 76 n., 90, 96.
Ronsard, 12 n., 108 n., 125 n., 147-148, 233 n., 250, 257, 262 n., 296 n., 298 n., 329-333, 342, 350, 359 n., 369, 377-378, 392, 398-399, 405-408, 424, 434, 485-487.
Rose ; v. Roze.
Rosne ; v. Savigny.
Rosset (Pierre), 139, 182 n.
Rostock (Allemagne), 247, 313 n.
Rotaller, 114, 204, 465, 502.
Rouen, 9 n., 20 n., 44, 55 n., 62, 64 et n., 87-90, 151, 173-174, 221, 289-290, 332 n., 407, 511.
Rousseau (François), 518 ; — (Jean-Jacques), 172.
Rouville (Louis de), 261.
Roze (Guillaume), 155 n. ; — (Jean), 115, 147, 263, 426 n., 468, 494-495, 502.
Ruben, 32, 55 n.
Ruccellai, 482-483.
Ruffus (Rémy), 129 n.
Rumilly (Haute-Savoie), 57.
Rupellus, 115, 148, 159, 253, 262.
Rutebeuf, 68.
Ruzé (Arnoul, Gaillard et Louis), 173-174.

Saba (Reine de), 162.
Sachs (Hans), 250 n., 301-303, 307 n., 445, 484.
Saint-André (P. de), 220, 249.
Saint-Benoît-sur-Loire, 69.
Saint-Gelais (Mellin de), 50-51, 115, 140, 285 n., 328, 373 n., 377-378, 408-409, 478 n., 483.
Saint-Jean-d'Angély, 123-124.
Saint-Jean-de-Maurienne (Savoie), 4 n., 30, 60 n., 152.
Saint-Julien (Doubs), 153, 313-314.
Saint-Junien (Haute-Vienne), 68.
Saint-Maixent (Deux-Sèvres), 53 n., 69, 115-116, 150, 152.
Saint-Martin-de-Maurienne (Sav.), 43.
Saint-Michel-de-Maurienne, 30.
Saint-Mihiel (Meuse), 43, 334.
Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle), 331-338, 350.
Saint-Omer (Pas-de-Calais), 69, 104, 105.
Saint-Pol (Connétable de), 51 n. ; — (Guy de), 116, 146.
Saint-Quentin, 61, 64.
Saint-Simon (Méry de Rouvroy de), 170, 174.
Saint-Thégonnec (Finistère), 12 n.
Saint-Victor (Hugues de), 229.
Sainte-Marie-aux-Mines, 338-343.

Sainte-Marthe (Charles de), 199 ; — (Gaucher de), 113-114 ; — (Scévole de), 115, 148, 255-258, 352 n.
Saintes (Charente-Inférieure), 199.
Saintes (Claude de), 342.
Salel (Hugues), 205 n., 328, 333.
Salignac (Jean), 174.
Sallineus (Jean), 175.
Salluste, 17, 90.
Salomon, 121-122, 162.
Samson, 121.
Sannazar, 141, 264 n., 478.
Sanxon (Pierre), 175.
Sara, Sarah, ou Sarra, 297.
Sarto (André del), 12 n.
Saül, 320, 345, 410, 426, 444-445.
Saulnier, 115, 151.
Saumur (Maine-et-Loire), 53 n., 220, 247.
Savigny de Rosne (Jean de), 334-337.
Savoie, 4-5, 30, 35, 43-44, 52, 57-60, 70, 100 n., 152, 291.
Savonarole, 216.
Scaliger (Joseph), 115-116, 150, 245 n., 312 n. ; — (Jules-César), 137 n., 140, 190, 379, 408-409, 455, 458 n., 461-464, 492.
Scève (Maurice), 333-334.
Schœpper, 161-162, 187 n., 190, 220, 302-307.
Scolaire (Théâtre), 14, 48-49, 70, 86, 89 n., 108-109, 114-116, 133-134, **143-156**, 163, 171 n., 190 n., 198 n., 261-263, 284, 289-291, 295, 313 n., 368, 396 n., 436-437, 459-464, **491-495** ; — v. *Collèges*.
Scolastique (Sainte), 153.
Scolastique, 16, 32-33, 39, 305, 454.
Scutius (Louis), 342.
Scybillé (Jacques), 44.
Sébastien (Saint), 9, 44.
Sebillet, 107, 114, 204-205, 502.
Second (Jean), 257.
Sedan, 315 n., 510.
Sédécias, 376, 380-381, 387.
Sedulius, 135, 477 n., 487.
Seillans (Var), 4 n., 44-45.
Selve (De) ; v. Vesel.
Sénarpont ; v. Mouchy.
Sénèque, XII, 16, 18, 25, 27, 40, 49, 102-107, 123-134, **137-142**, 148 n., 150, 163, 182-267, **268-286**, 307, 311, 315, 318, 321, 362, 367, 378-396, 409 et n., 413-419, **426-439**, 443, 449-459, **464-474**, 477-503.
Senlis (Oise), 68, 174 n.
Senneton, 338.
Sens (Yonne), **261-262, 403 n.**
Serlio, **462 n.**
Sertenas, 332-333.
Séville (Espagne), 70 n.
Shakespeare, 104 n., 264, 359.
Sidney (Ph.), 252 n.
Siméon, 91.
Simon Magus, 10 n., 34, 56, 237.
Simplicius, 370 n.
Siret (Antoine), 175.
Sleidan, 377.
Sluter (Claus), 91.
Socrate, 209.
Soissons, 61, 72, 104.
Sollières (Savoie), 4 n.
Sombret (Adrien), 261.
Songes, 26, 226, 235, 238, 246, 265, 385 n., 418, 465 n., 467, 479, 485.
Soolmans (N.), 163 n., 368, 509.
Sophocle, 25, 107, 114-115, 150, 204, 252, 311, 390, 409, 419, 455 n., **464-467**, 482, 491, 494, 502, 506 n.
Soppeth (Edouard), 119, 122-123, 456 n.
Sorel (Charles), 86, 89 n., 108 n.
Sot, 14-15.
Soubise ; v. Aubeterre.
Sourdaud, 13, 43, 77.
Souris (Abel), 115, 146, 251, 264 n., 456 n., 485, 494, 499 n.
Speroni, 482-483.
Spifame, 369.
Stace, 477.
Stade (Hollande), 153.
Steier, 247.
Stichomythie, 25, 26, 137, 192, 205, 218, 227-228, 242, 272, 280, 307, 388, 396, 422 n., 469.
Stoa, VII, XI, XVIII, 40 et n., 117-118, 126-127, **129-142**, 175-179, 182-193, 225-226, 235 n., 241, 268, 280, 286, 446-447, 450, 453-488, **490-493**, 501.
Stoer (Jacob), 342 n., 510.
Stracelle (Jean), 262 et n.
Strasbourg, 205, 230 n., 247 et n., 291, 340, 479 n.
Strébée, 262 n.
Strophes, 39, 96, 98, 104, 249, 257 n., 312, 320, 322, 360-362, 379, 391, 396 ; — *terza rima*, 249.
Strozzi, 147 n.
Sturm (Jean), 205, 232 n., 241 n., 247, 335.
Stymmel, 468.
Suétone, 42, 246 n.
Surnaturel, 10, 499 ; v. Dieu, Horace théoricien (*Deus ex machina*), Jésus, Marie.
Suso, 94 n.
Sylvanus (René), d'Amboise, 174.
Sylvius, 306.

Taffin (Herman), 330, 333, 342 ; — (Jean), 330 n., 334 n., 336, 338, 342.
Tallemant des Réaux, 315.
Tarbes (Hautes-Pyrénées), 201.
Tartare, 139.
Tartas, 198.
Tauler, 95 n.
Térence, XV, 17, 105 n., 123, 133 n., 142, 147, 150, 157-166, 177, 179, 182, 186-189, 198 n., 206 n., 215 et n., 222, 284, 289, 296-297, 311 n., 348 n., 378, 449-450, 454, 456, 458, **473-475**, 478 n., 490-494, 499.
Tervagant, 21 n.
Texier (Jean), 173.
Textor (Ravisius), 90 n., 117, 122, 125 n., 127 n., 143-146, 154 n., 171, 179 n., 207 n., 259, 284, 451 n.
Textoris, 52, 64.
Teyve, 197 n., 245.
Thierry (Jean), 333.
Thisbé, 100.
Thomas d'Aquin (Saint), 33, 232 et n.
Thou (Jacques-Auguste de), 49, 139 n., 166 n., 222 n., 247 n., 312 n., 478-479, 483-484.
Thrasybule, 125.
Tibère, 17.
Tidemannus Gisius, 205 n.
Tissard, 114, 490.
Tite-Live, 17.
Titelius, 445 n.
Tiraqueau (André), 369, 516 ; — (Charles ?), 115 ; — (Louis), 369-372 ; (Marie), dame de la Rousselière, 373, 377 ; — (Michel), 247, 369, 516, 518.
Tiron (Antoine), 163, 166.
Tommaso da Prato, 134.
Torfou (Maine-et-Loire), 71 n.
Toul, 328.
Toulouse, 129 n., 175 n., 196 n., 198 n., 261 n., 333, 509.
Tournai (Belgique), 58, 153 n., 328.
Tournes (Jean de), 49, 331-332, 336 n.
Tournon (Cardinal de), 84.
Tours (Indre-et-Loire), 51 n., 53, 59 n., 173, 221.
Toussain (Jacques), 175, 262 et n.
Toutain, 115, 243 n., 257, 258, 392 et n., 409 n., 431 n., 502.
Tragédie, IX, 24-26, 48 et n., 101, 107, 111 sq. ; — (*Définition de la*), 105-107, 137 et n., 317, 345 n., 408 n., 455 ; — *au sens figuré*, 300 n.
Tragédie irrégulière, 14, 65, 108.
Tragi-comédie, 105 n., 107, 151-154, 162, 170, 187, 250, 258, 290-295, 300, 313, 319-322, 475, 479, 492, 495 n., 498, 500 n.
Tragœdia, au sens figuré, 199.
Trechsel, 158 n.
Trepperel, 49.
Trévise (Italie), 130.
Tribolandeau (Saint), 55.
Triboulet, 70.
Trimètre iambique, 133 n., 177, 179, 285 n., 450, 474.
Trinité, 8.
Trissin (Le), 285 n., 482.
Troie, 17.
Trojan (Jean), 174 n. ; — (Méry), 174, 179, 182-183, 447-448, 474.
Trottemenu, 21 n., 87, 186.
Troupe (*chœur*), 380, 395 n., 500 et n.
Troyes (Aube), 63 n., 151, 316 n., 510-512.
Tubingue (Allemagne), 293.
Tunstall, 505 n.
Turnèbe (Adrien), 196 n., 260, 262, 377.
Tyard (Pontus de), 331.
Tyrans (*bourreaux*), 12, 21-22, 35-36, 43, 98, 100.

Unité d'action, XIV, 142, 306, 353, 367, **461-463**, 480 ; — *de héros*, 19, 78 ; — *de lieu*, 20, 103, 191, 274, 306, 314, 318, 321, 388 n., 408, 419-420, **462-463**, 482, 499 ; — *de péril*, 78 ; — *de temps*, 98, 103, 235, 264, 274-275, 286, 306, 314, 353, 367, 378-379, 384, 387, 408 et n., 419, **460-463**, 475, 482.
Utenhove (Charles), 247 n.

Valence (Drôme), 38 n.
Valenciennes, 9 n., 29, 153, 328.
Valère-Maxime, 100.
Valla (Laurent), 460.
Vallée (Briand de), 124, 196 n., 200 201 ; — (Pierre de), 124.
Vansæus, 175.
Var (Département du), 62, 78, 86
Var (Geoffroy de), 372.
Vascosan, 204 n.
Vatable, 175, 262 n.
Vaudémont (Nicolas de), 331-332.
Vauquelin de La Fresnaye, 109, 154 n., 457-458, 466 n.
Vautrollier (Thomas), 220 n.
Venceius, 342 n.
Vendôme (Duc de), 50.
Venise, 157, 247, 300 n., 370 n., 482-483.
Vensæus ; v. Vansæus.
Vénus, 28, 102, 108, 264, 322, 342.
Vérard, 49, 157.

Verardi, 160 n., 461, 478-479.
Verceil (Doubs), 153.
Verceil (Gérard de), 173.
Verdun, 158.
Vérité ; v. Dieu (Filles de).
Vernassal, 369.
Vernet (Jean), 124.
Versification française, XIV, 6, 24 ; v. *Alexandrins*, *Ballades*, *Décasyllabe*, *Octosyllabe*, *Rimes*, *Rondeaux*, *Strophes*.
Versification latine, 43 n., 179, 182, 186, 203-206, 222 n., 236, 265, 285 n., 450-451, 474, 477, 495 ; v. *Hexamètre*, *Trimètre iambique*.
Vesel (Claude de), 115, 248 ; v. Selve.
Vespasien, 17.
Vettori, 460.
Vida (Jérôme), 332.
Vidoue (Pierre), 171.
Vie (*titre de pièce*), 60-61, 87, 105.
Vigneau, 113, 115.
Vigneulles (Philippe de), 69.
Vigor (Simon), 339 n.
Viguier (Paule de), 373.
Villejuif (Seine), 64 n.
Vincent de Beauvais, 303.
Virdunus, 342.
Viret, 334.
Virgile, XII, 17, 117, 123-125, 138, 141, 173, 176, 236, 243 n., 270 n., 277, 281-282, 314 n., 329-333, 350, 352 et n., 354, 363, 428 n., 450-451, **476-477**, 488, 491, 495, 499, 515.
Vital de Blois, 117.
Vitruve, 462 et n.
Vivès, 55 n.
Vivre (Gérard de), 153, 321 n., 499 n.
Voltaire, 222, 420 n.
Voragine (Jacques de), 79, 277 n.
Vossius, 222, 235 n.

Watson, 252 n.
Wechel, 124, 164, 220, 230 n., 329, 468.
Whetstone, 264.
Williams, évêque, 211.
Witteberg, ou Wittemberg (Allemagne), 220.
Wœiriot (P.), 515.
Wolmar (Melchior), 293 n.

Xénophon, 390 n.

Zawicki (J.), 247.
Zébédée, 199.
Zephirus, 32.
Zeuzis (Zeuxis), 37.
Ziegler, XVIII, 159-161, 264 n., 299-308, 480, 496-497.
Zonaras (J.), 397, 409, 444 n.
Zovitius, XVII, XVIII, 161-162, 190 n.

TABLE DES PLANCHES

I. Jean de La Taille (*La Famine*, 1573)..... *Frontispice.*

II. Titre de la *Comedia S. Nicholai*, de Galfredus Petrus (Exemplaire du Musée Britannique)..... 124

III. Titre des *Christiana Opera*, de Quintianus Stoa..... 140

IV. Titre de la première édition du *Christus Xylonicus* (Exemplaire de la Bibliothèque Nationale)..... 172

V. Titre de la première édition de *Baptistes* (Exemplaire du Musée Britannique)..... 220

VI. Titre de la première édition de *Jephthes* (Exemplaire de Michel Tiraqueau)..... 236

VII. Théodore de Bèze (*Juvenilia*, 1548)..... 284

VIII. Nef de la cathédrale de Lausanne..... 300

IX. Titre de la première édition d'*Abraham sacrifiant* (Exemplaire de la bibliothèque des pasteurs de Neuchâtel)..... 316

X. Portrait de Des Masures, gravé par Wœiriot en 1560 (Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale)..... 332

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

INTRODUCTION VII

LISTE DES PRINCIPALES RÉFÉRENCES XVII

LIVRE PREMIER

Le déclin de l'ancien théâtre religieux.

CHAPITRE I. — LES MYSTÈRES A L'AUBE DE LA RENAISSANCE 3

I. Le but, p. 3. — II. La composition, p. 19. — III. Les caractères et les sentiments, p. 22. — IV. Le style et la versification, p. 23. — V. Traits communs au mystère et à la tragédie, p. 24.

CHAPITRE II. — LES MYSTÈRES DU XVIe SIÈCLE 27

I. Les Passions, p. 27. — II. Les remaniements, p. 31. — III. Les Mystères nouveaux, p. 36. — IV. Conclusion, p. 45.

CHAPITRE III. — LA PLACE DES MYSTÈRES DANS LA VIE SOCIALE 47

I. L'influence des guerres de religion, p. 47. — II. Les causes morales du déclin des Mystères : les progrès de l'Humanisme et de la Renaissance, p. 48. — III. Les causes morales : les motifs religieux, p. 52. — IV. Les mesures de répression, p. 59. — V. La persistance des Mystères, p. 60.

CHAPITRE IV. — LES MIRACLES 67

I. Chronologie des Miracles, p. 67. — II. Les Miracles du XVIe siècle, p. 73. — III. La disparition des Miracles, p. 78.

CHAPITRE V. — LES MORALITÉS 81

I. Caractères généraux de la Moralité, p. 81. — II. Les Moralités comiques et satiriques, p. 82. — III. Les Moralités religieuses et mystiques, p. 83. — IV. Les Moralités bibliques, Marguerite de Navarre, p. 85. — V. Les Moralités historiques, p. 99. — VI. L'opinion de la Renaissance, p. 106.

LIVRE II

Les tragédies religieuses en latin.

CHAPITRE VI. — TABLEAU CHRONOLOGIQUE 113

CHAPITRE VII. — DEUX PIÈCES ARCHAÏQUES 117

I. La *Comedia Sancti Nicolai*, p. 118. — II. Le *Dialogus Passionis*, p. 123.

CHAPITRE VIII. — Stoa..... 129

I. La vie et l'œuvre, p. 129. — II. Analyse de la tragédie, p. 131. — III. Le but, p. 133. — IV. La composition, p. 135. — V. Les personnages et le style, p. 137. — VI. L'influence, p. 139. — VII. Conclusion, p. 141.

CHAPITRE IX. — Le théâtre scolaire en France au XVI[e] siècle... 143

CHAPITRE X. — Les Comédies sacrées..... 157

I. La vogue de Térence et de Plaute, p. 157. — II. Les « Comédies sacrées » des pays germaniques, p. 159. — III. Les « Comédies sacrées » en France, p. 162.

CHAPITRE XI. — Nicolas Barthélémy..... 169

I. La vie et les œuvres, p. 169. — II. Analyse du *Christus Xylonicus*, p. 177. — III. Le but et la composition, p. 185. — IV. Les personnages et le style, p. 188. — V. L'influence, p. 189. — VI. Conclusion, p. 192.

CHAPITRE XII. — Buchanan..... 195

La vie et les œuvres dramatiques, p. 195. — II. Analyse de *Baptistes*, p. 206. — III. Les intentions de l'auteur, p. 210. — IV. L'action, p. 215. — V. Les personnages, p. 216. — VI. Le style, p. 217. — VII. L'influence, p. 219. — VIII. Conclusion, p. 222.

CHAPITRE XIII. — Buchanan (*suite*)..... 225

I. Analyse de *Jephthes*, p. 225. — II. Les intentions de l'auteur, p. 229. — III. La composition et l'action, p. 234. — IV. Les personnages, p. 239. — V. Le style, p. 241. — VI. L'influence, p. 244. — VII. Conclusion, p. 253.

CHAPITRE XIV. — Pierre Fauveau..... 255

CHAPITRE XV. — Claude Roillet..... 259

I. La vie et les œuvres, p. 259. — II. *Petrus*, p. 265. — III. *Aman*, p. 270. — IV. *Catharina*, p. 275. — V. Les personnages, p. 278. — VI. Le style, p. 280. — VII. Conclusion, p. 284.

LIVRE III

Les tragédies bibliques écrites en français par les Protestants.

CHAPITRE XVI. — Les Calvinistes et le théâtre..... 289

CHAPITRE XVII. — Théodore de Bèze..... 293

I. Chronologie de l'*Abraham sacrifiant*, p. 293. — II. Analyse, p. 296. — III. Bèze et ses prédécesseurs, p. 299. — IV. Intentions et procédés dramatiques, p. 305. — V. Les personnages et le style, p. 308. — VI. L'influence, p. 312. — VII. Conclusion, p. 317.

CHAPITRE XVIII. — Trois pseudo-tragédies..... 319

CHAPITRE XIX. — Louis Des Masures..... 327

I. La vie et les œuvres, p. 327. — II. Le but édifiant, p. 344. — III. L'action, p. 350. — IV. Les personnages, p. 355. — V. La forme, p 359. — VI. Conclusion, p. 367.

CHAPITRE XX. — RIVAUDEAU 369

I. La vie, les œuvres et les idées, p. 369. — II. Analyse d'*Aman*, p. 379. — III. La composition, p. 384. — IV. Les personnages, p. 388. — V. La forme, p. 391 — VI. Conclusion, p. 395.

CHAPITRE XXI. — JEAN DE LA TAILLE 397

I. La vie, les œuvres et les idées, p. 397. — II. Analyse de *Saül le furieux*, p. 410. — III. Le sujet et le héros, p. 413. — IV. La composition, p. 417. — V. La forme, p. 422.

CHAPITRE XXII. — JEAN DE LA TAILLE (*suite*) 425

I. Analyse de *la Famine*, p. 425. — II. Les sources, p. 430. — III. La place de *la Famine* dans l'œuvre dramatique de la Taille, p. 432. — IV. L'influence des deux tragédies, p. 435. — V. Conclusion, p. 438.

LIVRE IV

Vue d'ensemble.

CHAPITRE XXIII. — LES SOURCES RELIGIEUSES 443

I. L'utilisation des livres historiques de la Bible, p. 443. — II. Les emprunts aux livres didactiques et lyriques, p. 449. — III. Le style biblique, p. 450.

CHAPITRE XXIV. — LES INFLUENCES LITTÉRAIRES 453

I. L'influence de l'ancien théâtre national, p. 453. — II. L'influence des théoriciens du classicisme, p. 455. — III. L'influence de la tragédie grecque, p. 464. — IV. L'influence de la poésie latine, p. 468. — V. Le théâtre néo-latin, p. 478. — VI. Le théâtre contemporain en langue étrangère, p. 481. — VII. Les tragédies françaises à sujet profane, p. 484. — VIII. La Pléiade, p. 485. — IX. Résumé, p. 487.

CHAPITRE XXV. — L'ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE RELIGIEUSE 489

I. Les tragédies religieuses en latin, p. 489. — II. Les tragédies bibliques écrites en français par les protestants, p. 496.

APPENDICE 505

I. La pièce de Christopherson, p. 505. — II. Note bibliographique sur *l'Abraham sacrifiant*, p. 507. — III. Le rôle politique de Des Masures, p. 513. — IV. Le manuscrit de la *Borbonias*, p. 514. — V. Les portraits de Des Masures, p. 515. — VI. Ode à André de Rivaudeau, p. 515. — VII. La représentation de l'*Aman* de Rivaudeau, p. 517.

VOCABULAIRE 519

INDEX DES PIÈCES DE THÉÂTRE 521

INDEX ANALYTIQUE ET ONOMASTIQUE 531

TABLE DES PLANCHES 551

TABLE DES MATIÈRES 553

IMP. OBERTHUR, RENNES—PARIS (3383-28).

ERRATA ET ADDENDA

P. VII, l. 5, « *Le martyre de S. Genest* », lire : « *le véritable Saint Genest* ». Corriger p. 524, 2e col.

P. 7, n. 2, mettre une virgule après « 102 ».

P. 11, l. 19, ajouter : « Et les bergeries plaisent aux citadins parce qu'elles flattent leur croyance au bonheur de la vie champêtre ».

P. 14, n. 2, ajouter : « et Sainéan, *La langue de Rabelais*, 1922, I, pp. 325-327 ».

P. 16, l. 7, mettre une virgule après « *quadrivium* ».

P. 33, 3e ligne du bas, supprimer : « *sauf S. Thomas* ».

P. 62, l. 2 et 3, mettre des virgules après « 1609 » et « 1556 ».

P. 68, 2e ligne du bas, après « sa confrérie » ajouter : « et en 1528 à Pithiviers où une confrérie avait ce saint pour patron (*R. XVIe siècle*, 1926, p. 130-139) ».

P. 92, l. 2, ajouter : « M. Jourda lui attribue une comédie de *La femme, quatre filles et l'homme*, qu'il a publiée dans la *R. XVIe siècle*, 1926, p. 197 sq. ».

P. 101, n. 1, mettre deux points après « répond ».

P. 118, n. 1, « Breuchoud », lire : « Brouchoud ».

P. 151, 2e l. du bas, supprimer la virgule après « contre lui ».

P. 152, l. 15, ajouter : « *Angers.* — Au collège le gentilhomme Paschal Robin fait jouer en 1572 sa TRAGÉDIE d'*Arsinoé* ».

P. 167, n. 1, ajouter : « En 1559, Jean Doublet loue les *saintes comédies* de son oncle, Jacques Mifant, qui étaient jouées à Dieppe avec musique de Mathieu Fournier ; mais ces pièces en langue française, qui n'ont pas été conservées, étaient probablement de pieuses moralités allégoriques (cf. Doublet, *Elégies*, 1871, p. 22 et 149, et La Croix du Maine, I, 424) ».

P. 169, n. 2, mettre une virgule après « succincte ».

P. 232, remplacer la dernière phrase du texte par : « Est-ce pour se conformer à l'opinion[2] toute récente d'un catholique sur le vœu de Jephthé ? ».

P. 256, n. 1, mettre des guillemets devant *Tragœdiæ*.

P. 277, l. 1, après « Philippe le Bon » ajouter : « Entre 1526 et 1529 le savant Charles de Bovelles la célébra en vers latins et en vers français (cf. Em. Châtelain, *Poésies françaises de Bovelles*, 1889) ».

P. 280, l. 13, mettre une virgule après « deux personnages ».

P. 294, l. 11, supprimer : « ancien compagnon de la jeunesse de Bèze » ; — n. 1, ajouter : « cf. aussi H. Vuilleumier, *Histoire de l'église réformée du pays de Vaud*, I, Lausanne, 1927, p. 479 sq. (Bibl. protestante) ».

P. 301, note, après « Sansot » ajouter : « De nos jours ce drame crétois a été joué avec succès à Athènes et, en traduction, à Amsterdam (cf. Hesseling, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, 1924, p. 18, et dans les *Débats* du 10 avril 1929 le feuilleton d'Henry Bidou).

P. 303, l. 17, mettre une virgule après « crétois », et deux points après « Schœpper ».

P. 328, n. 4, mettre un point après « Haag ».

P. 369, l. 15, lire : « Léon-Baptiste Alberti ».

P. 370, n. 1, « 1606 », lire : « 1656 ».

P. 376, n. 5, ajouter : « p. 174 ».

P. 390, n. 4, mettre une virgule avant « Xénophon ».

P. 446, dernière note, mettre le chiffre 3 devant « Bible ».

P. 453, l. 9 du texte, lire « germaniques ».

P. 459, 7e l. du bas, lire : « peu de place ».

P. 462, l. 5, lire : « le délai de deux mois ».

P. 465, l. 19, lire : « Rivaudeau ».

P. 483, l. 9, ajouter en note : « Un important manuscrit de la *Sophonisbe* de Saint-Gelais est décrit p. 608 de la *R. H. L.* de 1928, d'après le catalogue Th. Belin n° 370 ».

P. 498, n. 2, ajouter : « Cf. la préface de la comédie de Calmus : *Comœdias scripsi ... non paucas ad imitationem veterum*, et le titre de la *Lucelle* de Le Jars : *Tragédie en prose disposée d'actes et de scènes, suivant les Grecs et les Romains* ».

P. 542, fin de la 1re col., lire : « Malingre (Thomas) ».

HÉRELLE (Georges). **Études sur le théâtre basque. Le théâtre comique.** Chikotaks et koblaks. Mascarades. Sérénades. Parades charivariques. In-8, 241 p., 28 fig. ..... **30 fr.**

JEANROY (Alfred). **Les origines de la poésie lyrique au moyen-âge.** Études de littérature française et comparée suivies de textes inédits. 3e édition avec additions et appendice bibliographique. In-8, 536 p. **48 fr.**

BÉDIER (J.). **Les Fabliaux.** 4e édition. In-8, 400 pages..... **48 fr.**

FERRARI (L.). **Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVIIe et XVIIIe.** 1925. In-8, 305 p..... **48 fr.**

MIGNON (Maurice). **Essai sur le théâtre français et italien de la Renaissance.** 1922, in-8 ..... **14 fr. 40**

LANCASTER (Henry Carrington). **Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle.**, 1921, in-8°. 160 p., et 44 planches..... **54 fr.**

BIBLIOTHÈQUE DE LA REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE.

Tome XI. — H. LIEBRECHT. **Histoire du Théâtre français à Bruxelles aux XVIIe et XVIIIe siècles.** 1923. In-4° de VIII-377 p. avec 43 planches hors-texte et 22 gravures..... **72 fr.**

Tome XXV. — J. FRANSEN. **Les Comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle.** 1925. In-8° de IV-478 p., avec un frontispice et 33 planches..... **54 fr.**

BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE.

Tome VIII. — G. DOUTREPONT. **La Littérature à la Cour de Bourgogne.** 1909..... **36 fr.**

Tome XIV. — CH. OULMONT. **La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance, Pierre Gringore.** 1911 ..... **20 fr.**

Tome XV. — CH. OULMONT. **Étude sur la langue de Pierre Gringore.** 1911..... **12 fr.**

Tomes XXVII et XXVIII. — P. CHAMPION. **Histoire poétique du XVe siècle.** 2 vol. In-8°..... **120 fr.**

Tome XXX. — G. COHEN. **Le livre de conduite du Régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501** publié pour la première fois, 1925, pl ..... **90 fr.**

PURDUE
LIBRARIES

Purdue University Libraries
3 2754 064 740 990

PURDUE
LIBRARIES
SCIENCE
TECHNOLOGY
AGRICULTURE